分类号 K242

密　级

学　号 111349

陕西师範大學
SHAANXI NORMAL UNIVERSITY

硕士学位论文

（学术型）

题　目 唐代乐舞的异域倾向研究

作　　者 段曙霞

指导教师 王晓如　教授

一级学科名称 中国史

二级学科名称 专门史

提交日期 二〇一四年五月

学位论文原创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我在导师的指导下进行研究工作所取得的研究成果。尽我所知，除文中已经注明引用的内容和致谢的地方外，本论文不包含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不包含本人或他人已申请学位或其他用途使用过的成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确说明并表示谢意。

本学位论文若有不实或者侵犯他人权利的，本人愿意承担一切相关的法律责任。

作者签名：段曙霞　　日期：2014 年 6 月 6 日

学位论文知识产权及使用授权声明书

本人在导师指导下所完成的学位论文及相关成果，知识产权归属陕西师范大学。本人完全了解陕西师范大学有关保存、使用学位论文的规定，允许本论文被查阅和借阅，学校有权保留学位论文并向国家有关部门或机构送交论文的纸质版和电子版，有权将本论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用任何复制手段保存和汇编本论文。本人保证毕业离校后，发表本论文或使用本论文成果时署名单位仍为陕西师范大学。

保密论文解密后适用本声明。

作者签名：段曙霞　　日期：2014 年 6 月 6 日

摘 要

乐舞文化是中国文化的重要组成部分。从远古初民的原始乐舞到明清时期的戏乐俗曲，中国古代乐舞文化经历了漫长的过程，留下了许多优秀的乐舞作品。其中唐代乐舞因其突出的艺术成就，在中国古代乐舞发展史上占有重要的地位。唐代乐舞的成就，不仅得益于华夏民族悠久的乐舞传统，而且还与采自域外各民族、各国家优秀的乐舞文化密切相关。

唐代是一个强盛、自由、开放的时代，乐舞文化受这种时代氛围的影响，也在传统中萌生出新的变化，这种变化集中表现为：异域乐舞开始大量出现在唐代乐舞中，并随着盛世时代的到来大放异彩。在异域乐舞逐渐盛行的过程中，唐代直接吸纳其精华部分作为本朝乐舞文化的重要内容，同时还将传统与外来相结合，创造出许多中西风格兼具的乐舞作品。随着异域乐舞的不断渗透与融合，唐代乐舞逐渐呈现出较为明显的异域倾向，并在形式和内容上越发新颖、奇特，对后世音乐文化的发展产生了深远的影响。

文化的发展往往能够反映一个时代的社会风貌，乐舞文化作为唐文化的突出代表，同样发挥着这样的作用。对异域倾向明显的唐代乐舞进行研究，既让我们认识到异域乐舞在唐代乐舞高度发展过程中所扮演的重要角色，又反映出大唐开放的社会风貌，同时还能为当代音乐文化，乃至整个中国文化的发展提供借鉴和指导。

关于唐代乐舞的异域倾向的问题，本文试图从原因、表现、影响三个方面进行分析和探讨。

第一部分就唐代乐舞异域倾向的原因做了重点分析。首先从文化传统继承角度出发，阐述了中国文化对外来文化融合吸收的传统，随后介绍了自周代至魏晋南北朝，异域乐舞的传入及其在中原地区的融合情况，认为对广容外来的文化传统的延续和历史上传入中原的异域乐舞成果的继承，是唐代乐舞表现出异域倾向的重要原因之一。之后从唐代的现实出发，分析了强盛的国力，开明的政策，统治阶层的喜好，异域乐舞合于时代风貌的艺术魅力等因素，在唐代乐舞异域倾向形成过程中发挥的重要作用。

第二部分围绕乐曲、舞蹈、乐器、舞服四个层面，探讨了唐代乐舞异域倾向的种种表现。燕乐是唐代的主流音乐，它合中原旧曲与异域胡乐而成，乐曲的外来特征十分明显，而作为礼乐文化代表的雅乐，虽被奉为正统，但发展至唐，乐曲也渐失纯正，开始有胡乐成分渗入。舞蹈是与音乐相伴的艺术形式，受外来舞

蹈的影响，唐代的重要舞种——健舞和软舞中都表现出明显的异域特色，此外，来自西域的三大舞——胡旋舞、胡腾舞和柘枝舞，也将浓郁的异域特色融入唐舞之中。乐曲、舞蹈的表演离不开乐器的伴奏，在唐代种类繁多的乐器中，来自域外的乐器占了很大比例，文字史料中重要乐部的乐器编配和壁画、石刻等实物史料的真实再现，都充分展现了唐代乐器的异域倾向。除乐曲、舞蹈、乐器外，唐代的舞服也明显受到异域舞服的影响，这在文字史料和实物史料中均有体现。

第三部分重点介绍了乐舞的异域倾向对唐代音乐生活、唐人精神世界以及唐代诗歌创作产生的影响。对异域乐舞的广泛吸收与融合，不仅丰富了宫廷音乐的内容，而且也推动了民间音乐的发展。同时，异域乐舞自由的情感表达，又填补了音乐在唐人精神世界里情感表达功能的不足。在文学创作方面，随着异域乐舞的发展，大量以其为创作对象或借其抒情的诗作产生，这不仅扩展了唐诗的创作题材，而且还丰富了唐诗的艺术表现力。

结语部分总结全文，指出唐代乐舞的异域倾向实际是中国文化贵和尚中包容精神的体现，同时还进一步探讨了唐代乐舞的异域倾向对当代音乐文化乃至整个中国文化发展的借鉴和指导意义。

关键词：唐代，乐舞，异域倾向

Abstract

Music and dance culture is an important part of Chinese culture. From the ancient primitive music and dance to the drama and music of Ming and Qing Dynasties, music and dance culture in ancient China has experienced a long process, left many excellent dance works. The Tang Dynasty music and dance because of its outstanding artistic achievement, occupies an important position in the history of ancient Chinese music and dance. Achievements of the Tang Dynasty music and dance, not only thanks to the long music and dance tradition of Chinese nation, but also have closely related with the national excellent music and dance culture from ethnic groups and foreign country.

The Tang Dynasty is an era of powerful, free, open, music and dance culture is influenced by The Times atmosphere, and came out of the many new changes in the traditional which focus on: a spate of exotic music and dance began to appear in Tang Dynasty, and with the advent of the era of prosperity to shine. In the gradually prevailed process of exotic music and dance, The Tang dynasty ,not only directed absorb its essence as the important content of the Tang Dynasty music and dance culture, but also combines the traditional and foreign, create many dance works which both with Chinese and western style. With the penetration and fusion of exotic dance, music and dance of the Tang Dynasty gradually showing more obvious exotic tendencies, and more novel and unique in form and content, had a profound impact on the development of later music culture.

Cultural development tend to reflect the social characteristics of an era, music and dance culture as a prominent representative of the Tang Dynasty culture, also plays such a role. The study of Tang Dynasty music and dance culture which have obvious exotic tendency, both let us recognize the important role of exotic dance in the development process of Tang Dynasty Music and Dance, and reflects the open society of Tang Dynasty, also provide reference and guidance for the development of contemporary music culture and Chinese culture.

The first part mainly analyzes the background of exotic tendency. First ,elaborated the Chinese culture on absorbing foreign culture tradition from the traditional culture angle, then from the perspective of history, this paper introduces from the Zhou Dynasty to the Southern and Northern Dynasties, the introduction of exotic music and dance

culture and its development in the central plains region, considered exotic dance and cultural achievements of these into the central plains of the history of inheritance, is one of the important reasons which make Tang Dynasty dance show exotic tendency. After starting from the reality of the Tang Dynasty, analyzes the powerful national strength, the enlightened policy, the fond of ruling class, the artistic charm of exotic music and dance which suitable for era, these factors play an important role in the formation process of the Tang Dynasty music and dance exotic tendency.

The second part discusses the performance of exotic tendency though the music, dance, musical instruments, dance clothes four aspects. Yan music is mainstream music in Tang Dynasty, which combined with the exotic Hu music and traditional central plains music, it has a very obvious external characteristics. But as a representative of the ceremony music cultural, gagaku always regarded as an orthodox music, but development to the Tang Dynasty, the song lost the pure and began have Hu Music ingredients. Dance is an art form and accompanied by music , affected by exotic dance ,the important dances of the Tang Dynasty - kin dance and soft dance are showed obvious exotic features , in addition, three from Western Dance – Hu Xuan dance, Hu Teng dance and Zhe Zhi dance, also merge in Tang Dynasty dance rich exotic characteristics. The performance of music and dance can't without the musical instruments, in a wide variety of musical instruments in the Tang Dynasty, the instruments which from outside accounted for a large proportion, the music instrument orchestration in historical text and frescoes, stone material evidence are all reflect the exotic features of the Tang Dynasty musical instruments. In addition to music, dance, musical instruments, the Tang Dynasty dance clothes are also significantly affected by the exotic dance clothes, which are reflected in the historical text and material evidence.

The third part focuses on the influence of the Tang Dynasty music and dance exotic tendency in musical life, the spiritual world and the Tang Dynasty poetry produced. On a wide range of exotic dance absorption and integration, not only enriched the content of court music, but also promoted the development of folk music. Meanwhile, the freedom emotional expression of exotic dance, also fill the shortage of music in the spirit world emotional expression functions. In the terms of literary creation, with the development of exotic music and dance, a large number of poetry are created which about exotic music and dance or generated by its lyrical which not only

extends the creative theme of the Tang Dynasty poetry, but also enriched the artistic expression of the Tang Dynasty poetry.

The conclusion summarizes the full text, pointing out the Tang Dynasty music and dance exotic tendency actually reflect the inclusive spirit in Chinese culture, but also further discusses the reference and guiding significance of this exotic tendency on contemporary music culture and the whole Chinese cultural development.

Key words: Tang Dynasty, dance, exotic tendency

目 录

摘 要.....I
Abstract.....III
第一章 绪论.....1
一、选题的研究意义.....1
二、国内外研究现状.....1
（一）国内研究现状.....2
（二）国外研究现状.....4
三、研究内容、方法及创新之处.....5
四、相关概念的界定和说明.....5
第二章 唐代乐舞异域倾向的原因.....7
一、文化传统的继承延续.....7
二、统一强盛的综合国力.....11
三、开明兼容的文化政策.....12
四、统治阶层的重视喜好.....15
五、异域乐舞的艺术魅力.....17
第三章 唐代乐舞异域倾向的表现.....19
一、乐曲的异域倾向.....19
（一）雅乐乐曲中的异域音乐成分.....19
（二）燕乐乐曲中的异域音乐成分.....21
二、舞蹈的异域倾向.....25
（一）唐代重要舞种的异域特色.....26
（二）西域三大舞融入的异域特色.....28
三、乐器的异域倾向.....33
（一）文字史料中的异域乐器.....33
（二）实物史料中的异域乐器.....40
四、舞服的异域倾向.....44
（一）文字史料中的异域舞服.....44
（二）实物史料中的异域舞服.....47

第四章　唐代乐舞异域倾向的影响 51
一、对唐代音乐生活的影响 51
（一）丰富了宫廷音乐的内容 51
（二）推动了民间音乐的发展 53
二、对唐人精神世界的影响 56
三、对唐代诗歌创作的影响 59
（一）扩展了唐诗的创作题材 59
（二）丰富了唐诗的艺术表现力 61
第五章　结语 65
参考文献 67
致谢 71
攻读硕士学位期间科研成果 73

第一章 绪 论

一、选题的研究意义

唐代是中国古代乐舞文化发展的高峰时代。在继承华夏民族乐舞传统的基础上，对域外各民族、各国家乐舞精华的吸收，形成了唐代博采众长、绚丽多姿的乐舞文化，其丰富的内容、多样的形式和高超的技艺，奠定了它在中国古代乐舞发展史上的重要地位。在唐代乐舞高度发展的过程中，自异域而来的乐舞发挥了十分重要的作用，对它们的吸收和融合，不仅丰富了唐代乐舞的内容，而且还使它在异域乐舞的影响下表现出明显的异域倾向，这种异域倾向对唐代乐舞文化及后世音乐文化都产生了深远的影响。因此，研究唐代乐舞的异域倾向问题有着十分重要的意义。

唐代传自西域各民族和周边各国家的乐舞，都是这些民族和国家优秀乐舞文化的代表，通过对这些异域乐舞及其在唐代发展情况的分析，不仅可以了解它们的发展全貌，而且也为当代研究各民族乐舞文化的历史提供了很大帮助。

乐舞文化的发展直接或间接的反映了社会的风貌。唐代盛行于朝野的异域乐舞，不仅是大唐国力强盛、社会开放、交流频繁的有力表现，而且还为唐代文学、艺术的创作提供了丰富的素材，因此，对中外文化交流下，唐代乐舞异域倾向问题的研究，为我们再现繁荣昌盛的大唐盛世和绚丽多彩的唐代艺术提供了丰富的资料。

在继承华夏民族乐舞传统的基础上，对异域乐舞文化的不断吸收、创新与突破，是推动唐代乐舞走向繁荣，永葆生命力的动力。唐代乐舞辉煌成就的取得，与它在保持本民族乐舞传统的基础上，吸收异域乐舞精华，并能根据本民族文化所需，不断实现突破和创新密不可分。这种发展过程中的继承、吸收、创新与突破，对当代音乐文化乃至整个中国文化的发展都有着十分重要的借鉴意义。同时，在乐舞文化发展过程中，对外来文化表现出的极大包容，又弘扬了中国文化贵和尚中的精神。

二、国内外研究现状

乐舞文化是唐文化的重要组成部分，辉煌的成就奠定了它在中国乐舞发展史上的重要地位。承自历史的丰厚遗产和对外交流带来的文化输入，使异域乐舞在

中原地区迅速盛行，并在与传统乐舞的交流与融合中，使唐代乐舞表现出受异域乐舞文化影响明显的倾向。关于唐代乐舞的异域倾向问题，国内外许多学者在相关论著中有所涉及，但他们的成果却因缺乏对这一问题系统性、专门性的论述而显得不足。

（一）国内研究现状

关于唐代乐舞的异域倾向问题，国内学者的研究主要集中在以下几个方面：

1. 音乐通史方面的研究。代表性的研究成果主要有：杨荫浏《中国古代音乐史稿》（人民音乐出版社，1981 年）、金文达《中国古代音乐史》（人民音乐出版社，1994 年）、刘再生《中国古代音乐史简述》（人民音乐出版社，2000 年）、冯文慈《中外音乐交流史》（湖南教育出版社，1998 年）、关也维《唐代音乐史》（中央民族大学出版社，2006 年）等专著。这些研究主要是从音乐通史角度出发，阐述唐代音乐文化的发展情况，其中涉及唐代乐舞异域倾向问题的研究主要集中在两个方面：①在研究唐代的宫廷和民间音乐时，对见于其中的异域乐曲、舞蹈、乐器的基本情况稍作提及或进行简单介绍。②将唐代中外乐舞文化交流作为研究中的一个方面进行简单概述。以上这些著述限于通史或断代史的表述方式一般较为简略，未能对唐代乐舞的异域倾向问题做详细系统的归纳和研究。

2. 关于古丝绸之路乐舞交流方面的研究。代表性的研究成果主要有：常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》（上海文艺出版社，1981 年）、周青葆《丝绸之路的音乐文化》（新疆人民出版社，1987 年）等专著，以及金千秋《古丝绸之路乐舞文化交流史》（中国艺术研究院博士学位论文，2001 年）、阴法鲁《丝绸之路上的音乐文化交流》（人民音乐，1980 年第 2 期）、周青葆《丝绸之路与东西音乐文化交流》（西域研究，1993 年第 2 期）等论文。这些研究主要以古丝绸之路上的乐舞文化交流作为研究对象，唐代的交流情况只是其中的一部分。常任侠介绍了汉唐间西域音乐、舞蹈、杂技艺术东渐的基本情况，分析了西域乐器、乐人、舞蹈和杂技艺术对唐代音乐文化发展的影响。金千秋围绕唐代的燕乐、宗教乐舞、与吐蕃及渤海国的乐舞交流等内容，介绍了唐代丝绸之路乐舞文化的交流情况。阴法鲁则认为安西、北庭两个都护府的设置，密切了内地与边疆的关系，促成了丝绸之路上中外音乐文化的频繁交流，形成了唐代以中原音乐为主体，融合外来音乐的新的音乐风格。

3. 关于乐舞、乐器、乐人方面的研究。代表性的研究成果主要有：王克芬《中国舞蹈通史·隋唐五代卷》（上海音乐出版社，2010年）、《中国舞蹈发展史》（上海人民出版社，1989年）、向达《唐代长安与西域文明》（河北教育出版社，2001

年）等专著，以及阴法鲁《从敦煌壁画论唐代的音乐和舞蹈》（文物，1951年第4期）、赵文润《隋唐时期西域乐舞在中原的传播》（陕西师范大学学报，1997年第4期）、赵世骞《西域打击乐器—羯鼓》（民族艺术，1993年第1期）、赵维平《丝绸之路上的琵琶乐器史》（中国音乐学，2003年第4期）、范瑾《隋唐时期西域音乐家来历考证》（沧桑，2008年第6期）等论文。这些研究主要集中从乐舞、乐器或乐舞人的角度作单一研究，乐舞方面，学者们主要是对唐代传自西域的胡旋舞、胡腾舞和柘枝舞，在中原的传播及发展情况进行研究。乐器方面，主要是对唐代某些重要乐器的起源、形制的介绍，其中包括许多外来乐器，这对研究唐代乐器的异域倾向问题有很大帮助。乐人方面，学者们的研究主要是在向达先生研究的基础上进行的，向达对流寓长安的于阗尉迟氏、疏勒裴氏、龟兹白氏及昭武九姓的西域胡人进行了详细的考证，其中包括对许多乐人的介绍，这为研究西域乐人对唐代乐舞发展的贡献提供了重要参考。以上这些虽涉及西域乐舞、乐器、乐人的研究，但研究较为单一缺乏综合性成果。

4. 关于乐舞与唐诗关系方面的研究。代表性的研究成果主要有：由中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组主编的《全唐诗中的乐舞资料》（人民音乐出版社，1996年）、朱易安《唐诗与音乐》（漓江出版社，1996 年）等专著，以及王建辉《从音乐角度探讨唐诗繁荣的原因》（社会科学，1989 年第 4 期）、李雄飞《唐诗中的丝绸之路音乐文化》（交响，1996 年第 1 期）、王松涛《胡乐胡舞与唐诗》（西北师范大学硕士学位论文，2005 年）等论文。这些研究主要分析了唐诗与音乐的关系，认为唐代音乐的发达是促成唐诗繁荣的重要原因之一，同时也肯定了异域乐舞对唐诗的影响。

5. 关于胡乐胡舞对中原文化影响方面的研究。代表性的研究成果主要有：王嵘《西域乐舞东传及其在中原文化中的地位》（新疆艺术，2001 年第 1 期）、赵世骞《试论西域乐舞对中原的影响》（新疆师范大学学报，1987 年第 1 期）、许序雅《胡音胡乐竞纷泊——胡乐对唐代社会影响述论》（西域研究，2004 年第 1 期）、赵青《胡乐在隋唐燕乐中的地位及影响探析》（内蒙古社会科学，2007 年第 5 期）等论文。他们的观点主要集中于胡乐胡舞对唐代宫廷以及民间音乐的影响方面，认为随着丝绸之路的开辟，自两汉经魏晋南北朝到唐代，以龟兹乐、康国乐为代表的西域乐舞源源不断的传入中原地区，它们与中原传统音乐文化相融合，渗透到王公贵族宴享、平民百姓娱乐等社会各个层面，形成了唐代胡、汉相融的特色音乐文化。以上这些研究虽然主要探讨了西域乐舞对中原音乐文化的影响，但多局限在音乐生活层面，忽略了从唐人精神世界角度出发，更深层次的研究胡乐产生的影响。

（二）国外研究现状

就目前搜集到的资料来看，日本对唐代乐舞文化的研究比较突出。唐乐在东传日本后得到很好保存，日本学者结合文献和实物史料形成的研究成果，对唐代乐舞研究有很高的参考和借鉴价值。

1. 音乐通史方面的研究。代表性的研究成果主要有：田边尚雄《中国音乐史》（上海书店，1984 年）、岸边成雄《唐代音乐史的研究》（台湾中华书局，1973 年）等专著。田边尚雄分析了印度和西域音乐对中国音乐的影响，认为西亚音乐在东流至印度得到很大发展后，经由西域又传入中国，并在与佛教的相伴传播过程中，形成巨大规模，由此成就了唐代音乐盛世。岸边成雄从乐制方面对唐代的音乐制度、音乐机构等进行了深入细致的考证，他认为，唐代的音乐融合了中国、印度、伊朗、亚细亚等地的乐舞，是一种国际性的音乐，同时还指出唐代雅、俗、胡三乐的推移关系，即唐初确立三乐鼎立制度，唐中叶为胡乐、俗乐融合的高潮时期，唐末是新俗乐位置稳固时期，从而体现胡乐对唐代音乐发展的重要影响，具有很高的参考价值。

2. 关于丝绸之路音乐的研究。代表性的研究成果主要有：岸边成雄《古丝绸之路的音乐》（人民音乐出版社，1988 年）。书中介绍了日本正仓院乐器，唐长安音乐和朝鲜音乐与古丝绸之路音乐的关系，并在第二章着重分析了唐代音乐与古丝绸之路音乐的关系，指出唐代的十部乐是古丝绸之路音乐东流的中轴，同时还从敦煌壁画、唐代乐曲和俗乐二十八调的研究中窥探丝绸之路音乐对唐乐的影响。

3. 关于乐器、乐人的研究。代表性的研究成果主要有：林谦三《东亚乐器考》（人民音乐出版社，1962 年）、岸边成雄《论西域艺术家对古代文化史的贡献》（交响，1987 年第 2 期）。林谦三对中国、日本、印度、朝鲜等东亚诸国的古乐器进行考证，论述了体鸣乐器、皮乐器、弦乐器、气乐器中各种乐器的起源、沿革等问题，其中关于箜篌、羯鼓、胡笳、觱篥等乐器的介绍，对研究唐乐中的外来乐器有很大的指导意义。岸边成雄则分别从南北朝、初唐、中唐、晚唐四个时期介绍了西域艺术家在中原的兴衰情况，并对他们在西域音乐东渐过程中的作用做了专门论述。

综合国内外研究现状可见，前辈学者关于唐代乐舞异域倾向问题的研究还存有不足。他们的研究更多的是从音乐史、舞蹈史、交流史等通史角度出发，将唐代音乐的发展情况作为研究的一部分或一个章节做整体概述，其中对异域乐舞在唐乐文化中的种种表现和重要作用只是简单提及，并未对这一问题在背景、表现、影响方面做更为深入的分析。有些学者的论著虽然挖掘的较为深入，但却仅限于

从某个单一角度出发，难以形成一个较为系统、全面的整体把握。综上所述，关于唐代乐舞的异域倾向问题，学术界还缺乏专门性、整体性的研究成果，而且关于异域乐舞对唐代舞服及唐人精神世界影响等问题的研究也较少涉及，所以，关于本选题还有待从深度和广度上作进一步研究。

三、研究内容、方法及创新之处

本文从原因、表现及影响三个方面出发，对唐代乐舞的异域倾向问题做了细致而深入的分析和研究。首先，从文化传统延续、强盛国力、开明政策、帝王喜好、自身魅力五个方面出发，重点分析了唐代乐舞异域倾向的原因。之后围绕乐曲、舞蹈、乐器、舞服四个方面，阐明了唐代乐舞异域倾向的表现。最后，由唐代音乐生活，唐人精神世界及唐代诗歌创作中的种种变化，探究出乐舞异域倾向的影响。结语部分总结全文，并指出唐代乐舞的异域倾向体现了中国文化贵和尚中的包容精神，对当代中国文化发展具有很大的借鉴意义。通过对唐代乐舞异域倾向问题的深入研究，我们对中外文化交流下唐代乐舞的全貌，异域乐舞在唐代乐舞发展史上的重要地位，以及唐代乐舞影响至今，经久不衰的原因等问题有了详细而充分的了解。

本课题的研究是在唯物史观的指导下，运用文献考证法、归纳法等，对相关史料进行广泛的搜集和细致的考订，目的是将最真实可靠的史料运用到论文写作当中。除大量搜集运用文字史料外，还充分发挥出土文物、壁画等考古实物史料直观性、可靠性的佐证功能，以期更真实、更完整的还原唐代乐舞异域特色的全貌。在文字资料和实物资料相结合的基础上，采用历史分析和史论结合的方法对唐代乐舞的异域倾向问题进行全面的梳理和研究。

本文的创新之处，是在文字史料和实物史料相结合的基础上，针对前辈学者研究中的不足，对唐代乐舞异域倾向问题，从原因、表现、影响三个方面做了较为全面的分析，同时指出对异域乐舞文化的吸收、融合是中国文化包容精神的体现，并对当代中国文化的发展得出了一些启示。此外，有关异域舞服对唐代舞服的影响，以及从乐曲、舞蹈、乐器等方面分析异域乐舞对唐人精神世界影响的研究，也是本文的创新之处。

四、相关概念的界定和说明

异域倾向是本文需要重点界定和说明的概念。首先需要对异域的地理范围予

以明确，本文所探讨的异域是相对于中原汉族地区而言的，既包括唐时中国境内的少数民族地区，又包括周边及更远的民族和国家。本文异域所涉及的重点地区是西域。作为一个地理概念，“西域”有狭义和广义之分，狭义的“西域”主要指“玉门关以西，葱岭以东，巴尔喀什湖以东及以南的广大地区”[①]，大致相当于今新疆维吾尔自治区及其周边东部和西北部的邻接地区。广义的“西域”则泛指“通过狭义西域所能到达的地区，包括亚洲中、西部，印度半岛，欧洲东部和非洲北部在内”[②]。本文所涉及的西域主要是广义西域所辖地区，特别是以印度半岛上的天竺，丝绸之路沿线的中亚、西亚国家为主，甚至还包括远在欧洲的罗马帝国。除西域所辖地区外，高丽、百济、新罗、日本等东亚诸国，骠国、扶南等东南亚诸国，也都包括在本文异域的地理范围内。

在明确了异域的地理范围之后，我们还需对唐代乐舞的异域倾向问题形成一个正确认识。异域倾向实际就是在同周边少数民族和国家的长期交流与融合过程中，域外的异族乐舞大规模进入中原，受其影响，唐代乐舞逐渐吸纳异域乐舞中的优秀成分，并在诸如乐曲、舞蹈、乐器、舞服等方面，出现了异域乐舞文化中的某些内容和成分。

需要注意的一点是，唐代乐舞因受异域乐舞影响而表现出的异域倾向，并不意味着异域乐舞取代传统乐舞成为唐代乐舞文化的主导。事实上，唐乐文化的根基依然是中原汉族传统乐舞文化，只是受时代发展的影响，适时而合理的吸纳了一些优秀的异域乐舞文化，以活跃和丰富自己。总而言之，传统音乐文化的根基并未动摇，这一点是不容置疑的。

① 广东、广西、湖南、河南辞源修订组，商务印书馆编辑部：《辞源》，商务印书馆，1988 年，第 1954 页。
② 辞海编辑委员会：《辞海》，上海辞书出版社，2011 年，第 4085 页。

第二章　唐代乐舞异域倾向的原因

贞观之治开启的唐代盛世翻开了中国历史上辉煌的一页，而盛世中的唐代文化更是以其耀眼的成就和魅力，成为任何一个时代都无法复制的文化瑰宝。在灿烂的唐文化中，乐舞文化犹如一颗明珠熠熠生辉，其丰富的内容和高超的技艺成就了我国封建社会乐舞发展史上的一个高峰。

唐代乐舞文化的高度发展，得益于继承传统基础上对异域乐舞文化的吸收与融合。由于地域环境和文化氛围的不同，异域乐舞有着不同于中原传统乐舞的艺术特色，这种奇特、新颖的异域特色，为东土汉地送来了一股强劲自然的音乐之风，并在唐人不断吸收、改编与创造的过程中，逐渐渗透到中原传统音乐文化当中。异域乐舞的大规模输入使唐代乐舞表现出明显的异域倾向，这种异域倾向的产生绝非偶然，它是各种因素交互作用的结果。

一、文化传统的继承延续

中华民族有着五千年悠久的文化传统，特定的地理条件、社会环境和经济土壤孕育了绵延不绝的华夏文化。不同于世界其他文明由辉煌走向衰败的起伏变迁，中华文明的发展虽并非一帆风顺，但却始终未曾出现中断，究其原因，自给自足的小农经济结合家族至上的宗法传统共同支撑起的伦理型社会，为中国文化的机体内注入了强大的凝聚力。除此之外，拒绝自我封闭，在吸收异质，融合多样中不断调适和更新，是中国文化一脉相承、绵延不断的又一重要因素。任何一个民族的文化，都不是在与世隔绝的环境中成长壮大的，而是在与周边民族和地区的文化碰撞与交流中繁荣起来的。中国文化自形成之始，便以一种兼容并蓄的文化态度对待那些不同于己的外来异质文化，这便成就了广容外来的中国文化传统。

先秦时期，华夷一体的民族融合与赵武灵王的胡服骑射，初显了中国文化善于吸收异质文化的特质。秦汉以降，丝绸之路的开辟，开启了中外文化交流的第一个高潮，西来的波斯文化、印度文化和希腊罗马文化，带来了中西间文化、艺术、习俗、宗教、科技等的交融互补。随后的魏晋南北朝，在民族融合的时代背景下，广纳异族外域文化，使中国文化更趋多元。在广容外来文化传统不断被继承的发展过程中，佛教是其最具代表性的文化输入成果。两汉之际，佛教自印度传入我国，历经魏晋南北朝的吸收融合，发展至唐，与儒、道二教并立，完全扎根于中国文化之中。不同的文化传统和社会背景，决定了佛教文化与中国固有思

想文化间的巨大差异，但文化传统中对外来文化表现出的广容性，使佛教文化在中国获得极大的传播和发展，并进一步丰富了中国文化。

融合异质、吸收外来是中国文化的传统，从先秦经秦汉至魏晋南北朝，这一传统一直延续。随着传承的延续，盛世大唐继续秉承以兼容并蓄之心态融合外来文化的传统，广泛吸收优秀的域外文化成果，其中对异域乐舞文化的吸收、融合就是文化传统延续和历史传承的结果。

见于文献记载的关于异域乐舞在中原的流传，最早可以追溯到上古时期的周代。据《周礼·春官》记载，周代设有韎师、旄人、鞮鞻氏掌教四夷之乐。“韎师掌教韎乐”①，所谓韎乐即东夷乐舞，“旄人掌教舞散乐，舞夷乐”②，鞮鞻氏则“掌四夷之乐与其声歌”③。由此可见，在距今三千年前的周代，已经有一定规模的四夷乐舞传入中原地区，并在朝中设有专门的乐官对其进行管理，虽然这些乐官的职位等级都比较低，但中央设官专司四夷乐，在一定程度上为其后与外域音乐文化的交流提供了便利。

在历经春秋战国诸侯争霸、群雄并起的动荡时代后，秦帝国建立起了统一的多民族国家，及至汉代，中央集权封建王朝的统治渐趋巩固并呈现一片繁荣。这一时期，中原汉族同域外各民族的文化交流，也随着对匈奴等北方少数民族的统一战争和张骞通西域的“凿空”之举大规模展开。来自域外各民族的优秀文化沿丝绸之路纷纷汇于中原，并颇得青睐，“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之”④。它们的融入为中华民族的物质生活和精神生活增添了新的内容，特别是来自异域的音乐文化，对汉代音乐文化的发展产生了重要的影响。

鼓吹乐是汉代音乐的精华之一，也是一种胡汉结合的新音乐。首先从起源看。“鼓吹，未知其始也。汉班壹雄朔野而有之矣，鸣笳以和箫声，非八音也。”⑤鼓吹乐的起源虽无法明确，但它出现于北方边地，且乐器中的笳也非当时中原八音乐器之属，由此推断，鼓吹乐并非纯正的汉族音乐。又“始皇之末，班壹避于楼烦……当孝惠、高后时，以财雄边，出入戈猎，旌旗鼓吹”⑥。楼烦位于今山西西北部，汉时此地近匈奴等北方少数民族统治区域，所以，班壹所用之鼓吹杂有北方少数民族的音乐是完全有可能的。其次从所用乐器看。鼓吹乐以吹奏和打击乐器为主，排箫、笳、角、鼓是其重要代表，在这些乐器中，笳、角是西北少数民

① 杨天宇：《周礼译注》，上海古籍出版社，2004年，第346页。
② 杨天宇：《周礼译注》，上海古籍出版社，2004年，第347页。
③ 杨天宇：《周礼译注》，上海古籍出版社，2004年，第348页。
④（宋）范晔：《后汉书》卷103《五行志一》，中华书局，1965年，第3272页。
⑤（南宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷16，中华书局，1979年，第223页。
⑥（汉）班固：《汉书》卷100上《叙传上》，中华书局，1962年，第4197-4198页。

族的特有乐器。由此可见，鼓吹乐是西北少数民族音乐与汉族音乐结合而成的一种新音乐。

除鼓吹乐外，异域的胡舞和杂技幻术表演也引起了中原汉人的浓厚兴趣。由于汉灵帝的喜好，王公贵戚竞相仿效，使胡舞成为一时风尚流行于中原广大地区，至今我们仍能通过汉代的画像石、画像砖欣赏到高鼻深目胡人的矫健舞姿。丝绸之路开辟以后，西域的杂技幻术也相继传入中原。在张骞通西域的过程中曾派副使到达安息，当汉使归国时，安息王派使臣随同汉使来朝，并将“犁轩善眩人”[①]即罗马帝国的幻术艺人献于汉。随后在东汉和帝永初元年（120 年），掸国“献乐及幻人，能变化吐火，自支解，易牛马头，又善跳丸，数乃至千”[②]。来自域外的各种奇妙幻术在中原地区与传统百戏相结合，丰富了百戏的内容。

丝绸之路的开辟，迎来了中外音乐文化大规模交流的第一次高潮，沿着这条横贯亚洲的音乐之路，来自异域的音乐、舞蹈、百戏杂技与传统的汉族乐舞相互融合，积累了丰硕的成果，这些成果中的大部分被唐代所继承，为异域乐舞在唐代的高度发展创造了条件。

魏晋南北朝是一个社会大动荡的时代，同时也是一个文化大融合的时代。西晋短暂统一后，北方战火再起，来自西部和北部的少数民族陆续内迁，并先后在黄河流域建立政权，少数民族的内迁迫使中原汉族人民流徙南方，东晋王朝偏安一隅。动荡的社会政治局面，不仅促成了民族间的流动与杂居，而且也大大促进了中外各族乐舞文化的交流与融合。

公元四世纪中叶，具有佛教音乐特色的天竺乐传入中国。公元 386 年，鲜卑拓跋氏建立北魏政权，“乐操土风”的心理背景使鲜卑族音乐大为流行，同时一些来自域外其他民族和国家的音乐也相继获得，并流行于北方地区。太延元年（435 年）“以悦般国鼓舞设于乐署”[③]，太延二年（436 年）平北燕冯氏政权后，疏勒、安国和高丽之乐被收入乐署。而最值得注意的当属太武帝平河西时所获的，起自前秦吕光据凉州所得，“变龟兹声为之”[④]的西凉乐。凉州位于河西走廊一带，是东西方文化交流的要冲地带，南北朝时期先后有多个少数民族政权占据过这个地区，在长期的民族文化交流过程中，来自西域的龟兹乐与凉州地区原有的中原旧乐相结合，形成了一部合西域少数民族与中原传统乐舞为一体的新乐舞——西凉乐，它作为魏晋南北朝民族大融合这个时代里，各族乐舞文化交流融合的典范，受到了统治阶层及广大人民群众的普遍欢迎和喜爱。魏、周之际它被作为国伎，

①（汉）司马迁：《史记》卷 123《大宛传》，中华书局，1959 年，第 3173 页。
②（宋）范晔：《后汉书》卷 86《大宛传》，中华书局，1965 年，第 2851 页。
③（北齐）魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828 页。
④（唐）魏徵：《隋书》卷 15《音乐志下》，中华书局，1973 年，第 378 页。

纳入雅乐用于宾嘉大礼，直至隋唐，依然被作为重要乐部列入宴享大乐。

北魏之后的北周、北齐，胡乐的东传和发展更是有过之而无不及。西域音乐的大规模东流发生在北周，天和三年（568 年），周武帝宇文邕娉突厥女阿史那氏为后，时“西域诸国来滕，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安”①。后又将新获之康国、龟兹等乐，与西魏时高昌所献音乐并置于大司乐内教习演奏。北齐政权虽为鲜卑化的汉人所建，但对胡乐的喜爱却并不亚于北周，“杂乐有西凉鼙鼓、清乐、龟兹等，然吹笛、弹琵琶、五弦及歌舞之伎，自文襄以来，皆所爱好。至河清以后，传习尤盛。”②宫廷中帝王的推行和喜爱使胡汉乐舞的融合更推进一步。

这一时期随西域乐舞而来的还有许多异域乐器。“自宣武已后，始爱胡乐，洎于迁都，屈茨琵琶、五弦、箜篌、胡篥、胡鼓、铜拔、打沙罗、胡舞，铿锵镗鎝，洪心骇耳。”③这些乐器颇得当时帝王贵戚的喜爱，北齐文宣帝高洋“担胡鼓而拍之”④，幼主高恒“盛为无愁之曲，帝自弹胡琵琶而唱之”⑤。这些随西域乐舞而来的胡乐器大大影响了中原乐舞的发展，它们后来几乎都被唐代所吸收，而且其中一部分还成为主要的乐舞伴奏乐器获得迅速发展。

乐舞的表演，乐器的演奏少不了乐人的参与，中外乐舞文化的交流还为我们送来了大批身怀绝技的乐舞人。来自中亚昭武九姓，以琵琶见长的曹氏祖孙三代曹婆罗门、曹僧奴、曹妙达和擅长歌舞的何朱若、史丑多、安马驹、安未弱等，都是当时北齐宫廷里显赫一时的西域艺人。在北周宫廷里也有两位来自龟兹拥有卓越才艺的乐人：白智通和苏祇婆，他们随突厥阿史那皇后东来，为中原地区乐舞文化的发展做出了杰出的贡献。特别是苏祇婆，他带来的五旦七调琵琶乐调理论为唐燕乐二十八调的形成提供了理论来源。西域艺术家辗转千万里来到中原，他们在这里施展自己的艺术才华，为乐舞文化的交流贡献了力量，有的乐人甚至历经北周、隋、唐三代，将高超的技艺献于唐土，为异域乐舞在唐代的活跃做出了贡献。

融合、广纳优秀的外来文化成果是中国文化的传统，唐代异域乐舞文化的发展便是继承、发扬传统的结果。从周代到魏晋南北朝，异域乐舞在中原地区积累了丰硕的成果，这些成果伴随着历史的传承延续至唐，奠定了唐代乐舞异域倾向的历史基础。

---

①（后晋）刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志二》，中华书局，1975 年，第 1069 页。
②（唐）魏徵：《隋书》卷 14《音乐志中》，中华书局，1973 年，第 331 页。
③（唐）杜佑：《通典》卷 142《乐二》，中华书局，1988 年，第 3614 页。
④（唐）李延寿：《北史》卷 7《齐本纪中》，中华书局，1974 年，第 260 页。
⑤（唐）李延寿：《北史》卷 8《齐本纪下》，中华书局，1974 年，第 300 页。

二、统一强盛的综合国力

唐朝是中国古代社会走向鼎盛的重要时期。东汉之后，我国经历了三国两晋南北朝三百多年的民族分裂，直至公元 581 年，隋的建立实现了中国历史上第二次民族大融合的统一局面，开启了隋唐盛世的伟大基业。然而隋朝短祚历经二世而亡，未能弘扬伟业，随后的李唐王朝代隋朝而立，经过唐初的贞观之治、永徽之政和开元盛世将唐王朝推向繁荣的顶峰。

唐立国之时，关中之地已尽为其所有，为了实现全国的统一，公元 618 年唐朝建立以后，便开始进行统一全国的战争，李氏王朝采取稳固关中、决战中原、经略江南的战略，先后以武力平定了各方割据势力，统一了全国。随后又凭借强大的军事力量以武力征服突厥、高昌，完成了西域的统一。此外，还通过和亲、册封、互市等方式使南诏、靺鞨等少数民族政权归附于唐。统一后的唐王朝疆域扩大，至开元、天宝之时已成为“东至安东，西至安西，南至日南，北至单于府，盖南北如汉之盛，东不及而西过之”[①]的东方大帝国。

除政治上的统一外，唐代的经济发展也呈现一片繁荣。建唐之初，统治者实行了一系列行之有效的经济政策，有力的推动了社会生产力的发展。均田制和租庸调制的实施，水利工程的大力兴修，生产工具的全面改进，极大的刺激了广大农民的生产积极性，使唐代的农业生产水平远远超过前代。与此同时，纺织、造纸、陶瓷、矿冶、造船等手工业也相当发达，在技术水平、产品种类和生产规模上都超过前代。农业和手工业的高度发展，又为商业的繁荣创造了条件，商业都会繁华众多，农村集市发展迅速，商人队伍日渐庞大，这些都是唐代商业繁荣的重要表现。尤其是在当时唐都长安东、西两市的商业区内，货栈邸店鳞次栉比，四方珍宝琳琅满目，两市商业发展十分兴盛。商业的繁荣离不开便捷的交通，唐王朝拥有对内、对外发达的陆路和水路交通网，驿道、贡道、漕运之路畅通无阻，特别是重新打通联系欧亚大陆的陆上丝绸之路后，昔日贸易繁荣的丝路重新焕发生机。同时，配合海上丝绸之路以及通往朝鲜半岛、日本的东方商路，唐代的对外贸易相当活跃，这又为商业的繁荣增添了新的活力。

经过唐初统治者励精图治的发展和积累，至安史之乱前的一个多世纪里，唐王朝的经济一直保持着迅猛发展的势头，出现了“宫阙巍峨，库藏盈满，公私富实，粟帛价廉，文物昌盛，道不拾遗，四海无波”[②]的大好景象。国家统一强盛，经济持续发展，百姓安居乐业，社会安定团结使这一时期唐王朝的威名远播四海，

① （北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷 37《地理志一》，中华书局，1975 年，第 960 页。
② 李斌城：《唐代文化》上册，中国社会科学出版社，2002 年，第 79 页。

四面八方的域外访者纷至沓来。随着频繁的使节互访和密切的商贸往来，大批胡商、伎人、僧侣、留学生随之而来，使得唐都长安成为当时世界经济文化交流的中心。而许多域外访者在到达长安后都被唐都繁华的景象所吸引，纷纷定居于此，据《唐六典》记载，在八世纪长安城的百万人口中，自域外各民族、各国家而来的民众占了长安城总人口的百分之五。在与汉族百姓长期杂居和通婚的过程中，他们不仅逐渐接受了汉族文化，而且还将其民族的特色文化传播于中原大地，为唐人的文化生活增色不少。

有唐一代曾与三百多个国家有过政治交往，在与唐朝的政治交往中，外国使臣常常会进献本国特有的方物于唐廷，其中就包括来自异域的音乐、歌舞艺人、杂技艺人、舞兽等等，这些音乐及艺人主要服务于宫廷。除此之外，还有大批外来的民间乐舞艺人，它们随商队或民族迁徙而来，在唐代民间社会尽显才华。这些来自异域的乐舞人将极富异域特色的美妙乐曲、精彩舞蹈及民族乐器传播至唐代的宫廷与民间。新颖的表演形式，独特的民族风貌，旋转、跳跃的高超舞技，使它们迅速流行于朝野上下，并最终成为唐代乐舞的重要组成部分。

政治上的统一安定，经济上的富庶繁荣，使唐时的中国成为雄踞于东方的大帝国。在雄厚综合国力的基础上，政治往来、商贸活动、民族间的人口流动趋于频繁，频繁而广泛的政治、经济交往又引起了文化交流的活跃，这就为异域乐舞大规模流入唐朝境内创造了条件。同样，在统一强盛的国家环境下，社会安定和谐，百姓衣食无忧，于是便有充沛的精力和较为充裕的物质条件投入到音乐等文化生活当中。此外，国家的富庶也激起了唐人对外来事物的浓厚兴趣，他们乐于接受外来的特色文化，这也为异域乐舞在唐的兴盛，并最终融入唐乐文化提供了条件。

三、开明兼容的文化政策

唐代既是一个开放的时代，也是一个包容的时代，开放与包容共同成就了唐代开明兼容的文化政策。中国文化以和谐、包容为美，这一点在唐代表现的尤为明显，统一强盛的国力为唐文化的发展提供了有力的政治保障、物质基础和强烈的自信心，在此国力和自信的支持下，盛世大唐以开明兼容的文化政策吸纳来自四面八方的优秀音乐文化。

唐代是中国历史上各民族友好往来进一步加强的重要时期。从唐初贞观年间开始，统治者便推行开明兼容的民族文化政策，以“自古皆贵中华，贱夷狄，朕

独爱之如一”[①]的宽宏气度德服四夷。唐初在以武力击败各方割据势力完成全国统一后，开始发展与周边少数民族的关系，当时周边重要的少数民族有突厥、吐蕃、南诏、靺鞨及西域诸族等，虽然出于维护国家统一的需要，曾与周边某些少数民族有过战争摩擦，但双方交往的主流趋势依然是和睦与友好。唐朝统治者通过德抚怀柔的方式同他们建立起了平等、融洽的关系，接纳突厥移民入唐；西域都护府的设置；文成公主、金城公主的和亲入藏；回纥古力裴罗“怀仁可汗”、南诏皮逻阁“云南王”、靺鞨大祚荣“渤海郡王”等的册封；阿史那社尔、阿史那忠等蕃将的重用；带有自治性质的羁縻府州政策的推行，都是唐王朝成功践行开明政策的表现。开明的政策融洽了民族关系，为民族间音乐文化的交流提供了便利。

在发展与周边民族友好关系的同时，唐王朝与周边国家的交流也渐次展开。强盛的综合国力和畅达的海陆交通创造了中外交流的有利条件，而唐王朝在对外政策中所展现出的广博气度，又在深度和广度上将东西方文化的交流推向一个新的高潮。唐朝与当时的东亚、东南亚、南亚、中亚及西亚各国都有频繁的往来，据史可考的国家有七十多个。众多外国使节、留学生、商人、宗教徒、艺术家经由便捷的海陆交通来到唐土，驻足于各大城市，特别是都城长安，流寓定居有来自不同国家和地区的四夷民众，他们活跃于宫廷内外、西市商圈、歌楼酒肆中，对胡乐在唐朝境内的传播发挥着不可低估的重要作用。

从唐初至贞观末年，四夷入唐使节每岁朝贺者“常数百千人”[②]，至开元年间往来更盛，仅西域各国使臣入朝次数就多达“二百余次”[③]。对于这些外来使节，唐代专门设有鸿胪寺负责接待并给予各种优待。随遣唐使到来的还有各国留学生，其中主要以东邻日本和朝鲜为主，他们为先进的唐文化而来。作为东道主，唐王朝以有容乃大的开放气度，接纳他们在最高学府国子监内系统学习中国传统文化和先进制度，同时还专设宾贡科，选拔优秀的留学生入仕为官，毫不吝惜的将先进的制度和文化传授于他们。沿丝绸之路而来的还有另一个重要群体——以西亚波斯人和中亚粟特人为主体的西域商胡。繁荣的大唐与众多国家有贸易往来，特别是在重新疏通通往西域的陆上丝绸之路后，大批以“利之所在，无所不到”[④]著称，擅长商贾经营的中亚粟特人和西亚波斯人，经由丝绸之路来到唐朝，他们聚集活跃于长安、洛阳东、西两市的商业中心地带，从事贸易活动，传播胡族文化，成为在唐代经济及文化生活中发挥重要作用的一个群体。开明兼容的对外政策为使节到访、留学生学习、商胡贸易提供了便利，同时，他们也将本民族优秀的音

① （北宋）司马光等：《资治通鉴》卷198太宗贞观二十一年，中华书局，1956年，第6247页。
② （北宋）司马光等：《资治通鉴》卷198太宗贞观二十二年，中华书局，1956年，第6253页。
③ 李斌城：《唐代文化》下册，中国社会科学出版社，2002年，第1353页。
④ （后晋）刘昫：《旧唐书》卷198《西戎传》，中华书局，1975年，第5310页。

乐文化带至唐朝，成为传播胡乐的重要力量。

儒、释、道是流行于唐的三大宗教。两汉之际佛教传入中国，至南北朝时逐渐兴盛，并与中国本土的道教展开激烈的斗争，发展至唐代，为了适应大一统的政治局面，统治者推行儒释道三教并行的宗教文化政策。三教鼎立相互融合、相互吸收，不仅体现了唐人博大开放的文化气度，而且还进一步拓展了宽容、宽松的思想格局。在此种开放、宽松的社会氛围影响下，众多来自天竺、日本、新罗等国的佛教僧徒纷纷到来，他们广建佛教寺院，传播佛教文化，发展佛教僧众，使佛教在唐代臻于鼎盛。宽容的文化政策也使祆教、摩尼教、景教、伊斯兰教等外来宗教在中国流传开来，祆祠、摩尼教寺、波斯寺、清真寺等均见于长安。外来宗教的传播与流行，活跃了思想，使唐王朝的开放程度在原有基础上进一步扩展。同时，随之而来的宗教音乐，特别是诸佛曲调的流入，又大大丰富了唐代音乐的内容。

外来艺术家是入唐胡人中又一重要群体，他们多来自西域各国。龟兹国以作曲的见长的音乐家白明达，康国的琵琶名手康昆仑，安国的舞者安叱奴、俳优安辔新、觱篥名手安万善，曹国长于琵琶的曹保、曹善才、曹刚祖孙三代，米国、何国善于歌唱的米嘉荣、米和及何满子，石国的俳优石宝山等，都是当时活跃于宫廷内外赫赫有名的艺术家，有的还颇得统治者的欣赏并予以封官加爵的重赏。这些技艺出众的外来乐舞艺人，将富于民族特色的异域乐曲和乐器的表演及演奏技巧传播至唐，对异域乐舞在唐代的发展贡献巨大。

唐代在对外政策上显示出的博大气度，给周边少数民族和国家提供了与中原相互交往的重要条件。当时频繁往来的使节、自由贸易的商胡、虔诚传教的僧众以及身怀绝技的艺人纷纷涌入唐朝境内，随之而来的还有风格迥异的外来文化，它们广泛传播于中原地区，胡人、胡服、胡食、胡乐聚集长安，遍布街市，使“长安胡化盛极一时”[①]，形成了唐代开放型的世界文化。在这种开放型的文化氛围和胡风弥漫的社会氛围影响下，音乐文化也展现出极强的包容性，当时的统治者以“作先王乐者，贵能包而用之，纳四夷之乐者，美德广之所及也”[②]的博大气度，将随使节、商人、僧侣、艺人而来的四夷乐舞纳入到唐代音乐系统当中，使之成为唐代音乐文化的重要组成部分。

处于封建社会黄金时代的唐朝以开明兼容的文化政策包容着来自周边各民族、各国家的优秀文化，为异域音乐文化在唐代更广泛的传播和发展提供了有力的支持和保证。

---

① 向达：《唐代长安与西域文明》，河北教育出版社，2001 年，第 42 页。
②（后晋）刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志二》，中华书局，1975 年，第 1069 页。

四、统治阶层的重视喜好

一种文化的兴盛与流行受政治、经济等多方面因素的影响，但是在“上有好者，下必有甚焉”[①]的中国古代封建社会里，能够得到统治阶层喜爱和重视的文化，必然会获得广泛流行，异域乐舞文化在唐代的大发展就离不开李氏皇族给予的特殊偏爱。

李氏家族在追随北魏鲜卑贵族集团的过程中发迹，并最终成为唐王朝的最高统治者。李唐皇室有着大半鲜卑胡族血统，唐太宗的祖母独孤氏、母亲窦氏以及妻子长孙氏都是鲜卑贵族的后裔，如陈寅恪先生所说“李唐皇室之女系母统杂有胡族血胤”[②]，所以，在唐代皇室的身体里也流淌着属于鲜卑胡族的血液。骨子里难以割舍的血缘情怀，使唐朝的皇帝更热衷于亲近胡族，偏爱胡族音乐。此外，“从唐代宫廷的帝王、后妃以及进入正史的中坚人士的籍贯来看，自高祖至玄宗，有约 63%的人籍于与西域及北方少数民族相连或比较接近的陇右道、关内道、京畿道、都畿道和河东道。”[③]据两《唐书》记载，李氏皇族的祖籍在陇西，属陇右道，此地位于河西走廊一带，自张骞通西域后，河西走廊一带便成为中原与西域来往的交通要道，受西域文化的影响十分浓厚。其余四道紧邻河西走廊，关内道和河东道又与北方少数民族地区相接，因此，当异域音乐文化自西向东、自北向南进入中原地区时，首先冲击的便是与之相邻的这些地区，在长期的碰撞与融合中，处于此地的人们逐渐接受并喜欢上这些来自域外的音乐文化。所以，籍于此地的李氏皇族及其政权中坚力量中的大多数对异域音乐文化极易接受并偏爱有加。

血缘、地缘的共同作用形成了统治阶层对异域乐舞的特殊情感，而封建帝王的鼎力支持和卓越的音乐天分，又将异域乐舞的发展及与传统音乐的融合推向高潮。作为唐朝的开国皇帝，高祖李渊沿袭隋的九部乐，使《高丽乐》、《天竺乐》等异域乐舞由隋入唐，继续风行宫廷。太宗李世民承继父业，并提出了自己独到的音乐思想。“乐与政通”是儒家传统的音乐观，唐太宗却打破传统，提出了“悲悦在于人心，非由乐也”[④]的音乐主张，他认为，国家的兴衰存亡与音乐并无必然联系。受儒家正统音乐观的影响，历朝历代多崇尚传统的雅正之音，将胡乐视为乱世邪音加以限制和排斥，太宗“政治兴衰非由乐”的音乐思想纠正了这种错误观念，为胡乐在唐代的大发展提供有利的理论支持。同时，太宗本人也践行着他的音乐思想，太宗在平西域高昌后，将其乐收入十部乐作为宫廷重要的表演曲目。

---

① 金良年：《孟子译注》滕文公上，上海古籍出版社，2004 年，第 103 页。
② 陈寅恪：《唐代政治史述论稿》，商务印书馆，2011 年，第 183 页。
③ 冯文慈：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，1998 年，第 48 页。
④（唐）吴兢撰，谢保成集校：《贞观政要集校》卷 7《礼乐》，中华书局，2003 年，第 417 页。

还曾作《秦王破阵乐》，此乐以大鼓和传自西域的龟兹乐为伴奏，声势浩大，是唐代重要的音乐作品。除乐曲作品外，太宗对传自西域的乐器——琵琶也颇为喜爱，曾写诗赞扬琵琶清婉动听的声音。

太宗之后的高宗、武后时代，同样是异域音乐文化融合、发展的重要时期，高宗重用龟兹乐工白明达，命他谱成以龟兹风格为基调的乐曲《春莺啭》，还亲自创编了杂有龟兹之声的《上元乐》。武后执政期间，以龟兹乐为伴奏编制的《长寿乐》、《天授乐》和《鸟歌万岁乐》都是唐坐部伎中的重要曲目。

真正将唐代音乐推向顶峰的是唐玄宗李隆基，玄宗极具音乐天赋，无论作曲还是器乐都相当擅长，“上洞晓音律，由之天纵，凡丝管，必造其妙。若制作诸曲，随意即成，不立章度，取适短长，应指散声，皆中点拍。”[①]他亲制的乐曲就有 92 首之多。玄宗对异域乐舞在唐代的发展贡献巨大，他不仅十分喜爱异域乐舞，而且还结合异域乐舞有所创新。玄宗本人钟爱出自戎羯的羯鼓，称之为“八音之领袖，诸乐不可为比”，[②]他曾亲自以羯鼓谱曲作乐。在玄宗的影响下，统治阶级中也出现了汝阳王李琎、嗣曹王李皋、宰相宋璟、黄幡绰等羯鼓高手。对于异域乐曲玄宗也是喜爱有加，著名的《霓裳羽衣》曲就是玄宗在天竺风格《婆罗门》曲的基础上创新、加工而成的。在玄宗即位初期，二部伎确立，成为继十部乐后唐代燕乐的又一重要代表，二部伎以龟兹曲风为主，西域音乐风格明显。同样创设于玄宗初期的还有太常四部乐，四乐部中外来乐器占有很大比例。可见，在玄宗统治时期，异域乐舞获得了相当大的发展。

唐代帝王对异域乐舞发展的贡献还表现在庞大中央音乐机构的设置上。为了适应宫廷音乐的发展，培养、管理音乐人才，唐代在中央设置了大型的音乐机构，分别是由太常寺管辖的太乐署和鼓吹署，以及独立于太常寺之外直接由宫廷管辖的教坊和梨园，其中与异域乐舞关系较为密切的是教坊和梨园。教坊是宫廷中管理音乐活动，培养乐工的机构。它以宫廷的娱乐性表演为管理对象，包括用于宴享的音乐舞蹈、散乐百戏及歌舞戏等，这些娱乐性表演中包含有相当数量的异域乐舞以及受其影响较大的艺术内容。梨园，是唐玄宗在内廷设立的，以教习法曲为主的音乐机构，选派的都是宫廷中最优秀的乐舞艺人。法曲是以清乐为主体，融合佛曲、道曲、胡乐而成的一种新音乐。庞大且健全的音乐机构的设立，为唐代培养了大批优秀的乐舞伎人，“唐之盛时，凡乐人，音乐人，太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人至数万人。”[③]这些机构和音乐人在推广、演奏和教习异域乐舞的过程中发挥了很大作用。

---

①（唐）南卓：《羯鼓录》，辽宁教育出版社，1998 年，第 2 页。
②（唐）南卓：《羯鼓录》，辽宁教育出版社，1998 年，第 2 页。
③（北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷 22《礼乐志十二》，中华书局，1975 年，第 477 页。

统治阶层的重视和喜爱为异域乐舞在唐代的发展提供了广阔的空间，是唐代乐舞异域倾向出现的重要原因之一。

五、异域乐舞的艺术魅力

传统的延续、强盛的国力、开明的政策和帝王的喜好为异域乐舞的输入、扩展、流行创造了条件，但如无自身新颖独特、夺人眼球的艺术魅力，异域乐舞恐怕也难以如此迅速且成功的跻身大唐乐舞之列，并发展兴盛至极。

张骞的“凿空”之举为外来文化大规模进入中原开辟了道路，异域乐舞文化也在此时沿着丝绸之路传入中原地区。到魏晋南北朝时期，中原烽火四起，少数民族大规模南下导致中原礼崩乐坏，异域乐舞文化也随之迅速进入中原。之后，随着统一时代的到来，这笔丰厚的艺术遗产又为盛世大唐所继承，并获得了极大的发展。纵观异域乐舞在中原的发展历程，它的广为流传，它的盛行不衰，虽由众多因素促成，但却离不开它自身独具特色的艺术魅力。新颖独特的表演形式，旋转跳跃、变化丰富的高超舞技和节奏明快、清澈辽远的异域之音，都是中原传统乐舞所不曾有的，也正是这些，倾倒了包括统治者在内的中原汉人。中原王朝历来重视以礼作乐、礼乐治国，统治者强调“乐以教化”，各种乐舞的创制，其最终目的都是为维护封建统治的政治服务。在此乐教思想影响下的汉民族艺术，更多的崇尚含蓄、和缓、轻柔之美，所以乐舞表演中，舞者往往身披五彩画衣等华美服饰，步履轻盈，中规中矩的翩翩起舞。而与之截然不同的外来乐舞则体现的是热情、奔放之美，俏丽动人的眼神，简单紧身的装束，灵活大胆的跳跃，洪心骇耳的乐音，以及间或夹杂的百戏表演，让人热血沸腾、心驰神往。这种瞬时能激起观者热情的表演与中原传统的艺术形式形成鲜明对比，也正因如此，在传统与外来的碰撞中，中原汉族人民被异域乐舞铺面而来的民族气息和艺术魅力深深折服。

一种异质文化出现后，如果能立即赢得人们的广泛欢迎和认可，说明这种异质文化“所表现的情趣是符合当时人的欣赏习惯，与当时的时代气息相吻合的”[①]，异域乐舞在唐代的风靡便是最好的诠释。唐代承自北朝，创业于关陇，西北民族勇武强悍、豪迈雄健、朝气蓬勃的精神气息被盛世大唐所继承，由此也成就了初唐、盛唐时期振奋向上的时代风貌。作为封建社会顶峰时代的王朝，唐朝不仅是一个统一的时代，同样也是一个开放的时代，强盛的国力、畅达的交通和开放容异的政策，促成了频繁的对外往来。在政治、经济、文化大规模输出与输入的过

① 王克芬：《中国舞蹈发展史》，上海人民出版社，1989年，第216页。

程中，社会发展更趋开放，城市生活更显活跃，人们的眼界也愈加开阔，进而使整个时代展现出一种昂扬向上、朝气蓬勃的时代精神。在这种时代精神的影响下，人们对一切新鲜事物都充满了好奇，渴望尝试、获取和创新，无论是统治阶级还是广大民众都极力地想要吸收新鲜的外来文化以丰富自己的生活，摆脱过去僵化、传统、单调的生活模式。而适时传入的异域乐舞让人们眼前一亮，它明快的节奏、健美的舞姿所彰显出的昂扬、挺拔、健朗、豪放的艺术魅力，及溢满生机和活力的旺盛生命力，恰好与当时奋发向上、朝气蓬勃的时代精神相协调，既实现了对传统艺术模式的突破，又满足了时代对艺术发展的需求，因此很快得到中原汉人的接受和认可，并将其纳入到唐代乐舞之中。

辽阔的草原、大漠和特有的民族文化，造就了艺术魅力十足的异域乐舞，它的魅力征服了此时正处于开放向上时代精神熏染下的唐人，他们为之倾倒，并最终使它成为唐代乐舞的重要组成部分。自身的艺术魅力不仅帮助异域乐舞成功跻身于唐代乐舞之内，而且也成为促使唐代乐舞异域倾向出现的重要原因之一。

本章小结

乐舞异域倾向在唐代的出现取决于多方面因素的共同影响。承于历史的文化传统和乐舞文化的交流成果奠定了异域乐舞兴盛于唐的历史基础；统一强盛的综合国力提供了乐舞文化交流的重要前提和文化自信的重要来源；开明兼容的文化政策开辟了异域乐舞流入的便利通道；而统治阶层的重视喜好又为异域乐舞的发展、创新开拓了广阔的空间；最后异域乐舞自身独具的艺术魅力激起了唐人的兴趣，满足了时代的需要。总之，传统的延续、强盛的国力、开明的政策、帝王的喜好以及合于时代精神的艺术魅力共同促成了唐代乐舞异域倾向的出现。

第三章　唐代乐舞异域倾向的表现

传统的延续、强盛的国力、开明的政策、帝王的喜好以及合于时代精神的艺术魅力，使这一时期饱含民族风情的异域乐舞迅速风靡大唐朝野。伴随着它们的到来，唐代乐舞文化在传统与外来的强烈碰撞中，逐渐突破华夏民族积淀已久的乐舞表演形式，表现出明显的异域倾向。这种异域倾向集中体现在乐曲、舞蹈、乐器与舞服四个方面。

一、乐曲的异域倾向

作为音乐文化发展的黄金时代，唐代拥有数量可观且种类繁多的乐曲，其中既包含用于帝王郊祭的雅乐乐曲，又囊括供享食娱乐的燕乐乐曲。燕乐是唐代的主流音乐，它合中原旧曲与外来胡乐而成，乐曲中多含胡乐曲调。雅乐则承继古乐传统，乐曲多显沉闷，但在唐代文化开放氛围的影响下，也渗透了些许异域音乐成分。事实上，处于开放时代的唐代乐曲，已经在异域胡曲的不断浸染下，逐渐表现出较为明显的异域倾向。

（一）雅乐乐曲中的异域音乐成分

雅乐源于礼乐制度确立的周代，是宫廷音乐的重要乐种之一。它主要用于郊社、宗庙等祭祀活动和朝会、军事大典等重要仪式之中，是礼乐文化的重要组成部分。在中国古代崇礼重乐的封建社会里，雅乐作为封建国家上层建筑的一部分，发挥着维护、调和封建秩序，歌颂、吟唱帝王功德，移风易俗、教化人心的特殊政治作用。作为礼乐文化的产物，雅乐自诞生之日起就确立了正统音乐的地位，其平缓的节奏、纯正的曲调、庄严的气氛为历代宫廷所传承。但随着朝代更迭带来的政治、经济的发展和变动，雅乐的风格也随之逐渐发生变化，这主要表现在，自古被视为正统的雅乐中渗入了异域音乐的成分，而这些变化在唐代表现的尤为明显。

公元618年，李唐代杨隋而立，一个崭新的大一统封建王朝正式建立。开国之初，制礼作乐须为当务之急，但由于唐初“军国多务，未遑改制”[①]，礼乐制度只能暂时沿用隋朝旧制，直到武德九年（626年），高祖才命太常少卿祖孝孙修订雅

①（后晋）刘昫：《旧唐书》卷28《音乐志一》，中华书局，1975年，第1040页。

乐，至贞观二年（628年），乐奏即成，大唐雅乐正式定型。作为封建社会的正统音乐，大唐雅乐是在继承古代雅乐传统，并吸收、借鉴此前诸朝旧乐的基础上形成的。据《旧唐书·音乐志》记载，“陈、梁旧乐，杂用吴、楚之音；周、齐旧乐，多涉胡戎之伎。于是斟酌南北，考以古音，作为大唐雅乐。”①

大唐雅乐的产生，使战乱中趋于衰败的雅乐得到恢复，同时也在恢复的过程中带来了一些新变化。西晋末年发生了胡族南侵的永嘉之乱，此后，晋室南渡，胡族南下占据北方地区，长期的战乱造成中原地区礼崩乐坏，传统雅乐渐趋衰落。北方地区在经历了五胡乱华的混战局势后，最终由鲜卑北魏政权完成统一，而南渡的汉族政权则相继在南方地区建立起东晋、宋、齐、梁、陈等朝代。随着南北统一政权的建立，南北对峙的局面正式形成，为了维护政权的稳定，南北各朝相继建立起自己的礼乐制度。北方的北魏及其后继者北周和北齐，分别是由鲜卑族和鲜卑化的汉人建立的政权，他们统治下的北方地区礼乐文化，必然会在“乐操土风”的心理背景和民族融合的时代背景下，形成胡乐大盛之风。而陈、梁等南朝政权虽尚保有汉族的正统治世之音，但其音乐文化也不可避免的受到魏晋南北朝民族融合的影响，而相应的渗入些许异域音乐的成分。因此，从直接来源看，综合古音与南北旧乐而成的大唐雅乐已非纯正雅乐，它已在无意识的发展过程中渗入了一些异域音乐的成分。正如历史学家陈寅恪先生所说：“唐世庙堂雅乐，亦杂胡声也。”②

大唐雅乐依“大乐与天地同和”③之意，制成了共三十一曲，八十四调的十二和之乐，十二和雅乐是在秉承传统的基础上，依正统古乐创制而成的，其曲风大都庄严肃穆，中和雅正，是典型的帝王郊祭雅乐。除此之外，唐代还自制《破阵乐》、《庆善乐》、《上元乐》三大曲列入雅乐。

《破阵乐》又名《秦王破阵乐》，是太宗为秦王时，击败割据军阀刘武周后，流行于民间与军中的歌颂秦王武功的小型乐舞。至太宗即位成为宴会必奏曲目，后经太宗亲自编舞，魏徵、褚亮等人作词，吕才配乐之后，成为一部规模宏大的宫廷乐舞。其乐以“发扬蹈厉，声韵慷慨”④为风格特点，以中原传统武舞的形式进行编排，伴奏用大鼓，乐曲风格杂有龟兹之音，带有明显的异域音乐特色。《破阵乐》在形成之初，只作为宫廷宴享的表演性音乐存在，并未被列入雅乐，仪凤二年（677 年），高宗依太常卿韦万石的奏请，将《破阵乐》五十二遍中的二遍作为武舞列入雅乐，并纳入郊庙祭享的礼仪中，称为《七德舞》。

---

① （后晋）刘昫：《旧唐书》卷 28《音乐志一》，中华书局，1975 年，第 1041 页。
② 陈寅恪：《读书札记一集》，三联书店，2001 年，第 80 页。
③ 杨天宇：《礼记译注》，上海古籍出版社，2004 年，第 474 页。
④ （后晋）刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志二》，中华书局，1975 年，第 1060 页。

《庆善乐》又名《功成庆善乐》，它的创作源于太宗的出生地庆善宫，“太宗生于庆善宫，贞观六年幸之，宴从臣，赏赐闾里，同汉沛、宛。帝欢甚，赋诗，起居郎吕才被之管弦，名曰功成庆善乐。”[①]《庆善乐》以“进蹈安徐，宣扬文德”[②]为特点，其音乐带有西凉乐的曲风特色。同样在仪凤二年（677年），《庆善乐》七遍中的一遍，被作为文舞纳入雅乐，称为《九功舞》。

《上元乐》为高宗上元年间所作，乐曲中杂有龟兹音乐成分，其乐曲的二十九遍全部被纳入雅乐，用于圜丘、方泽及太庙祠享活动。

作为唐代雅乐的组成部分，“每享郊庙，则破阵、上元、庆善三舞皆用之”[③]，从《破阵乐》、《庆善乐》、《上元乐》的音乐成分来看，他们已非纯正的中原传统音乐，与龟兹乐、西凉乐的大胆结合，使它们在不同程度上具有了异域音乐的成分，当这些带有异域音乐特色的乐曲用于唐代郊社、宗庙祭祀时，唐代的雅乐乐曲也就在不知不觉中渗透了异域音乐的成分。

（二）燕乐乐曲中的异域音乐成分

燕乐是与雅乐相对的重要乐种，主要用于宫廷内的宴享活动和典礼仪式中。燕乐之名源自《周礼》，后经历代发展演变，至唐代获得空前繁荣。唐代的燕乐有狭义和广义之分，狭义的燕乐，专指十部乐中的第一个乐部，即贞观十四年（640年），协律郎张文收所作之《燕乐》。广义的燕乐，包括十部乐，二部伎，教坊诸乐、梨园法曲，以及后来扩展到的散乐等。燕乐在唐代获得了相当大的发展，并成功取代正统郊祭雅乐和流行于魏晋南北朝的民间清乐成为主流音乐。唐代燕乐的繁荣，不仅得益于对中原传统音乐的继承与吸收，还与其采撷异域音乐之英华密不可分。

1. 十部乐

十部乐是唐代在继承隋九部乐基础上编制而成的宫廷燕乐，是用于“外国使臣之接待，群臣之赐宴，外征成功之庆祝宴，丰年之祝宴，高僧归朝之欢迎宴，对寺院之宴赐”[④]等仪式的重要音乐。它包括《燕乐》、《清商乐》、《西凉乐》、《天竺乐》、《高丽乐》《龟兹乐》、《安国乐》、《康国乐》、《疏勒乐》、《高昌乐》。从乐曲构成看，《燕乐》和《清商乐》属汉风浓郁的中原音乐，除此之外，其余八部都是来自域外各民族、各国家或受其影响较大的音乐，异域音乐在唐代音乐文化中所占比重之大由此可见一斑。

---

①（北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷21《礼乐志十一》，中华书局，1975年，第468页。
②（北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷21《礼乐志十一》，中华书局，1975年，第469页。
③（北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷22《礼乐志十二》，中华书局，1975年，第474页。
④（日）岸边成雄撰，梁在平等译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局，1973年，第20页。

《西凉乐》是中西合璧的音乐。西凉是十六国时期的割据政权之一，位于河西走廊一带，占据着当时内地通往西域的交通要道。自古以来，河西地区就是多民族的聚居之地，从汉至唐，先后有匈奴、小月氏、卢水胡、鲜卑、氐、羌、汉等多个民族在这里繁衍生息。汉武帝击败匈奴后，在这里设置河西四郡，并将大批中原汉人迁居此地，与这里的匈奴、小月氏人杂居生活。西晋末年发生永嘉之乱，中原汉人多避难于凉州，而南下的胡族也相继在这里建立政权，由于少数民族多过着居无定所的游牧生活，时常因气候、环境等各种原因迁徙变动，因此，定居于此的中原汉人便成为这里的主要居民。随中原汉人而来的汉族音乐，也在长期的民族杂居中与各民族的音乐相融合，形成了凉州地区以汉族音乐为主体融汇多民族音乐的特色音乐文化。《西凉乐》正是在受中原传统音乐和西域少数民族音乐的双重影响下形成的，前秦苻氏统治末年，大将吕光和沮渠蒙逊占据凉州之地，他们将远征西域所获的龟兹音乐与河西地区的秦声相结合，创制出一种新音乐，并称之为秦汉伎。后“魏太武既平河西得之，为之西凉乐”[①]。可见，《西凉乐》是中原音乐与西域音乐共同创造的产物。

《天竺乐》是古印度的乐舞，它起自“张重华时，天竺重译贡乐伎，后其国王子为沙门来游，又传其方音”[②]。天竺是佛教的发源地，其音乐带有浓厚的佛教音乐色彩，它在经西域传入中原后广受欢迎，天竺乐中的佛教音乐成分对唐代音乐，特别是法曲的形成有重要影响。

《高丽乐》是东夷音乐的代表，它起自“后魏平冯氏及通西域，因得其伎”[③]。公元 436 年北魏灭北燕冯氏政权，获其所传高丽乐，其后北周攻灭北齐，高丽国又遣使前来献乐。高丽又称高句丽，是建立在我国东北部朝鲜半岛上的政权，据《梁书·诸夷传》记载“其俗喜歌舞”[④]，隋统一后将高丽乐编入九部乐，至唐代高丽乐仍相当流行，并被收入十部乐。

《龟兹乐》是十部乐中的重要乐部，它起自“吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。”[⑤]龟兹位于中西交通的枢纽地带，承接并传输着丝绸之路上的中西文化。其国乐舞发展水平相当发达，据《大唐西域记》记载，其国“管弦伎乐，特善诸国”[⑥]。自四世纪末传入以来，龟兹音乐艺术及其音乐伎人，如苏祗婆、白明达、白智通等，都对中原音乐文化的发展做出了巨大贡献。

---

①（唐）魏徵：《隋书》卷 15《音乐志下》，中华书局，1973 年，第 378 页。
②（后晋）刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志二》，中华书局，1975 年，第 1069 页。
③（唐）魏徵：《隋书》卷 15《音乐志下》，中华书局，1973 年，第 380 页。
④（唐）姚思廉：《梁书》卷 54《诸夷传》，中华书局，1973 年，第 802 页。
⑤（唐）魏徵：《隋书》卷 15《音乐志下》，中华书局，1973 年，第 378 页。
⑥（唐）玄奘，辩机撰，季羡林等校注：《大唐西域记校注》卷 1《屈支国》，中华书局，1985 年，第 54 页。

《安国乐》、《疏勒乐》。安国是位于中亚的昭武九姓国家之一，疏勒是丝绸之路南北两道西部的交汇点。《安国乐》和《疏勒乐》是同《高丽乐》一起随北魏平北燕通西域时传入中原的，后又随突厥阿史那皇后的到来而大规模涌入。

《康国乐》起自“周武帝聘突厥女为后，西域诸国来媵，于是有龟兹、疏勒、安国、康国之乐”[①]。康国是位于中亚的昭武九姓国家之一，其民间乐舞发达，有“好歌舞于道”[②]之俗，其急转如风的胡旋舞在唐代颇受欢迎。

《高昌乐》是十部乐中最晚收入的一部。古高昌位于今吐鲁番东南，是丝绸之路北道的重要国家。高昌乐在西魏统治时期便已部分传入中原，只是未曾受到重视，至贞观十四年（640年），太宗平高昌，尽收其乐入十部乐。

除此八部带有浓郁异域风格的乐曲外，唐代还有许多异域乐曲用于燕乐演奏，如百济乐、骠国乐、北狄乐等。百济乐属东夷音乐，初唐时曾用于宫廷演奏，但由于工人死散，音伎多缺，逐渐衰落。骠国乐属南蛮音乐，唐德宗贞元年间，南诏王“异牟寻遣使诣剑南西川节度使韦皋，请献夷中歌曲，且令骠国进乐人。”[③]节度使韦皋根据骠国所献音乐制成了《南诏奉圣乐》，此乐制成后，德宗亲临观看，并下令授予太常乐工教习，用于宫廷宴享活动。此外，还有用于军中隶属于鼓吹署的北狄乐，也常被作为鼓吹乐的一部分用在典礼仪仗及外征成功的庆功宴中。

2. 坐部伎与立部伎

除十部乐外，坐部伎和立部伎是唐代燕乐的又一重要组成部分。唐代乐舞文化发展到玄宗时期出现了新的变化，这表现在乐部的分类逐渐打破了按地区、国家分类的方式，制定了二部伎，即坐部伎和立部伎。“堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。”[④]《坐部伎》共六部，分别是《燕乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》、《破阵乐》。《立部伎》共八部，分别是《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《光圣乐》。这十四首乐曲分别创作于太宗、高宗、武后及玄宗统治时期，主要以歌颂帝王的文治武功和大唐的太平盛世为主。单从乐曲的名称和歌颂的对象来看，二部伎的音乐并没有像十部乐那样带有明显的异域音乐特色，但回归到乐曲内容及曲调风格，乐曲中的异域音乐成分就显而易见了。

立部伎中的《安乐》是周武帝宇文邕灭北齐后所作，舞者“刻木为面，狗喙兽耳，以金饰之，垂线为发，画猰皮帽，舞蹈姿制，尤作羌胡状”[⑤]。其舞蹈既突

---

①（唐）杜佑：《通典》卷146《乐六》，中华书局，1988年，第3726页。
②（北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷221下《西域传下》，中华书局，1975年，第6243页。
③（北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷222下《南蛮传下》，中华书局，1975年，第6308页。
④（北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷22《礼乐志十二》，中华书局，1975年，第475页。
⑤（后晋）刘昫：《旧唐书》卷29《音乐志二》，中华书局，1975年，第1059页。

出了鲜卑游牧民族的风格特点，又显现出少数民族图腾崇拜的种种痕迹。《太平乐》“谓之五方狮子舞，狮子鸷兽，出于西南夷天竺，狮子等国……持绳者服饰作昆仑状。”[①]狮子并非中国本土动物，它原产于非洲、西亚、南亚一带，自丝绸之路开辟后，才陆续有康国、吐火罗等域外国家将其作为贡品进献。昆仑是古代对黑人的统称，“自林邑以南，皆卷发黑身，通号为昆仑。”[②]因此，从表演所用人和动物的来源看，《太平乐》也多带有异域色彩。除此之外，立部伎内所有乐曲的曲风也几乎都受到异域音乐的影响，“自破阵以下，皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷，大定乐加金钲，惟庆善舞独用西凉乐，最为闲雅。”[③]龟兹风格和西凉风格音乐的加入，使立部伎的乐曲带有明显的异域音乐特色。

坐部伎相对于立部伎而言其等级的高贵性更为明显，这一点从乐工的地位便能看出，“太常选坐部伎，无性识者退入立部伎。又选立部伎，无性识者退入雅乐部。”[④]除高水平的乐工外，坐部伎还是浓缩的音乐精华，其乐舞规模较立部伎小，而且部分乐舞还是立部伎同名乐舞的缩编。堂上坐奏的形式，浓缩的音乐精华以及技高一筹的乐舞艺人，显示了坐部伎较强的政治性和等级性。作为政治性较强的音乐作品，其曲风应更具汉族传统音乐特色，但坐部伎乐曲中却存有明显的异域音乐成分，“自长寿乐以下皆用龟兹乐，舞人皆着靴，惟龙池备用雅乐，而无钟磬，舞人蹑履。”[⑤]除《燕乐》、《龙池乐》外，其余四部都采用龟兹曲风的乐曲作为伴奏，体现了坐部伎乐曲明显的异域风格。

3. 燕乐大曲和梨园法曲

唐代燕乐除十部乐和二部伎外，还包括大曲和法曲。

大曲是一种将声乐、器乐、舞蹈融于一体的多结构、多遍数的大型歌舞曲。唐代的大曲是在继承汉魏相和大曲、清商大曲的基础上，不断吸收外来胡乐而发展起来的。大曲的结构分为散序、中序和破，大曲表演开始是“一段节奏自由的器乐演奏叫散序。接着是慢节奏的曲调和歌唱，有时舞蹈随歌声进入，有时只歌不舞，这一段叫中序。最后是节奏多次变化的快速舞曲叫破。”[⑥]唐代的大曲很多，唐人崔令钦在《教坊记》中列举了46首大曲，今人任半塘在考证的基础上又增补了13首。经任半塘先生考证，在这59首大曲中可以肯定“《伊州》、《胡僧破》、《穿心蛮》、《突厥三台》”[⑦]等14首是典型的胡乐大曲。其余如《霓裳》、《凉州》、《圣

① （后晋）刘昫：《旧唐书》卷29《音乐志二》，中华书局，1975年，第1059页。
② （后晋）刘昫：《旧唐书》卷197《南蛮传》，中华书局，1975年，第5270页。
③ （后晋）刘昫：《旧唐书》卷29《音乐志二》，中华书局，1975年，第1059页。
④ （南宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷96，中华书局，1979年，第1353页。
⑤ （后晋）刘昫：《旧唐书》卷29《音乐志二》，中华书局，1975年，第1063页。
⑥ 李斌城：《唐代文化》上册，中国社会科学出版社，2002年，第294页。
⑦ 任半塘：《教坊记笺订》，中华书局，1962年，第169页。

寿乐》等乐曲中也含有异域音乐成分。由此可见，唐代大曲胡汉融合的性质。

法曲“其声始出清商部”[①]，是以清乐为主体，融合佛曲、道曲、胡乐而成的一种新音乐，它起自隋朝，盛于唐朝。法曲“音清而近雅”[②]，深得玄宗喜爱，并于宫廷内设梨园法部专习法曲，所选梨园弟子皆为太常寺及教坊乐工、乐伎中的佼佼者。梨园是一个庞大的音乐机构，表演人员众多，包括三百位从坐部伎中选出的技高艺盛者，宫女数百人以及小部音声中的三十多个少年。梨园的组成和规模显示了法曲在唐代的流行程度，从玄宗时期梨园的成立到唐末，梨园法曲始终在唐代宫廷音乐中占有重要地位。唐代法曲的数量很多，仅玄宗亲制的就有四十多曲，后经唐末丧乱，多已散佚。经邱琼荪先生考证，见于典籍可查的尚有二十五曲，在这二十五曲中，《圣明乐》为高昌进献，是典型的胡乐，其余如《火凤》、《破阵乐》、《大定乐》、《倾杯乐》、《春莺啭》、《饮酒乐》、《霓裳羽衣》、《万岁长生乐》等，都含有胡乐的成分。由此可见，梨园法曲虽传于清商，但在当时异域乐舞大盛的唐代也不免受其影响，含有异域音乐的成分，正如白居易所言“法曲法曲合夷歌”，[③]胡乐与汉乐融合正体现了唐代法曲的特点。

大曲以乐曲结构的多遍数而区分，法曲以乐曲风格的清雅而区分，虽然两种曲体的区分方式不同，但二者却有着密切的关系。大曲中风格清雅的曲目可以为之法曲，法曲中遍数较多的曲目可以为之大曲，而《霓裳羽衣》以其多遍的演奏和清雅的风格，成为融法曲和大曲于一身的典型代表。《霓裳羽衣》创作于玄宗时期，散序部分由玄宗所作，后半部分是玄宗在西凉节度使杨敬述所献《婆罗门曲》的基础上创新加工而成的，《婆罗门曲》是来自印度的佛曲，“婆罗门原意是‘净圣、清贵’，由曲名可知该曲风格也属于娴雅一类，与法曲淡雅风格相呼应。”[④]相适的曲风使外来佛曲成功融入法曲，天竺佛曲融入法曲《霓裳羽衣》是唐代乐曲异域倾向的重要表现。

二、舞蹈的异域倾向

“舞者，乐之容也”[⑤]，舞蹈与音乐相伴，是表达音乐情感的一种艺术形式。从原始先民与物质生活密切相关的集体舞蹈，到明清时期形式多样的民间舞蹈，古代舞蹈在中国艺术发展史上留下了璀璨的印迹。唐代是中国古代舞蹈发展的黄金时代，轻盈曼妙的中原汉族传统舞蹈与迅急如风的外来异族新奇舞蹈，共同将

①（南宋）陈旸：影印文渊阁四库全书《乐书》卷188，台湾商务印书馆，1989年，第848页。
②（北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷22《礼乐志十二》，中华书局，1975年，第476页。
③（清）彭定求：《全唐诗》卷426白居易《法曲》，中华书局，1960年，第4690页。
④ 罗希：《唐代胡乐入华及审美问题研究》，西北大学博士学位论文，2012年，第151页。
⑤（唐）段安节：《乐府杂录》，辽宁教育出版社，1998年，第7页。

唐代舞蹈艺术推向一个新的高峰。舞蹈艺术家们将传统与外来巧妙地结合在一起，使唐代舞蹈在继续保持汉族传统的基础上，明显的带有了异域倾向。

（一）唐代重要舞种的异域特色

唐人将流行于宫廷、官僚贵族家中及民间的小型表演性舞蹈，按风格特点分为健舞和软舞两大类。健舞动作矫捷、节奏明快、气氛热烈，富于阳刚之美；软舞动作柔美、节奏舒缓、舞姿轻盈，多具阴柔之美。据崔令钦《教坊记》和段安节《乐府杂录》的记载，唐代的健舞有 11 种，软舞有 13 种。（见表 3-1）

表 3-1 《教坊记》、《乐府杂录》中的健舞、软舞

出处	健舞	软舞
《教坊记》①	《阿辽》、《柘枝》、《黄麞》、《拂林》、《大渭州》、《达摩支》	《垂手罗》、《回波乐》、《兰陵王》、《春莺啭》、《半社渠》、《借席》、《乌夜啼》
《乐府杂录》②	《稜大》、《阿连》、《柘枝》、《剑器》、《胡旋》、《胡腾》	《凉州》、《绿腰》、《苏合香》、《屈柘》、《团圆旋》、《甘州》

其中，除《稜大》、《阿连》、《半社渠》、《借席》因无明确的文献记载而难以确定其来源外，在余下的 20 种舞蹈中，与外来异域舞蹈密切相关的有 11 种。《胡旋》、《胡腾》、《柘枝》、《拂菻》、《达摩支》分别是从中亚、西亚、南亚传来的胡风浓郁的异域乐舞；《阿辽》、《大渭州》、《凉州》、《甘州》是受西域和北方少数民族乐舞影响较大的舞蹈；《剑器》、《屈柘》则是唐代中外乐舞文化交流下形成的新舞蹈。

拂菻即古之大秦，是中国古时对东罗马帝国的称呼。自汉代以来，两国间的交流往来频繁，特别是唐代，拂菻王曾多次遣使朝献，双方始终保持着友好往来关系。健舞《拂菻》就是从拂菻国传来的舞蹈，据陈旸《乐书》记载："拂菻……每岁蒲桃熟时，造酒，肆宴，弹胡琴，打偏鼓，拍手鼓舞以为乐焉"。③虽然《拂菻》舞的舞容已不可考，但传入中原的《拂菻》舞可能就来源于拂菻国的这种民间舞蹈。

天宝十三年（754 年），太乐署将许多外来乐舞的曲名进行了修改，其中将《达摩支》改名为《泛兰丛》，由此基本可以确定《达摩支》是传自域外的舞蹈。相传南北朝时，印度僧人达摩来到中国，传艺于少林，创制了少林拳的前身"十八罗汉手"。著名舞蹈史专家王克芬认为，"健舞《达摩支》与印度僧人达摩可能有所

①（唐）崔令钦：《教坊记》，辽宁教育出版社，1998 年，第 2 页。
②（唐）段安节：《乐府杂录》，辽宁教育出版社，1998 年，第 7 页。
③（南宋）陈旸：影印文渊阁四库全书《乐书》卷 158，台湾商务印书馆，1989 年，第 732 页。

联系，僧人以锻炼身体为目的，传习武术，由武术发展成为一种舞姿豪雄的健舞是可能的。”[①]《达摩支》的舞容虽已不可考，但或许我们可以从少林拳中体会健舞《达摩支》的雄健舞姿。

《阿辽》，据陈旸《乐书》记载：“大辽，契丹、匈奴之种也，世居汉水之南，本鲜卑之地……俗每岁时聚会作乐。”[②]由此推断，健舞《阿辽》可能是来自北部边地少数民族辽族的舞蹈。又据《乐书》记载：“凡棚车上打鼓，非火祆即阿辽破也。”[③]火祆即祆教，是古波斯和中亚地区信奉的宗教，唐代新罗僧人慧超在《往五天竺国传》中载有：“安国、曹国、史国、石骡国、米国、康国……此六国总事火祆。”[④]作为外来宗教，祆教的音乐必然含有异域音乐成分，陈旸将火祆和阿辽破并提，说明《阿辽》乐的风格与之相近，其舞蹈也就必然带有异域民族舞蹈热情激昂的特色。

《大渭州》、《凉州》、《甘州》都是以地名命名的舞蹈。渭州位于今甘肃陇西，凉州位于今甘肃武威，甘州位于今甘肃张掖，三地都地处河西走廊一带，是古丝绸之路上重要的交通枢纽，特殊的地理位置决定了三地的乐舞文化都在一定程度上受西来舞蹈风格的影响。《大渭州》据任半塘先生考证，可能是《渭州》的大曲的形式，“《渭州》大曲用胡乐，故名《胡渭州》。”[⑤]可见，作为大曲的《大渭州》受胡乐影响十分明显。这一乐舞在天宝时期非常流行，在宫廷中，李龟年因“尤妙制渭州”[⑥]颇得玄宗喜爱，在民间“天宝中，乐人及闾巷好唱胡渭州，以回纥为破”[⑦]。其舞容虽已不可考，但作为健舞，又以回纥曲作为入破后的曲目，其舞蹈必然会多受西域民族热情奔放舞蹈风格的影响。在古凉州地区，汉族与西域民族音乐文化的不断融合，使以中原轻柔舞风为基调的软舞《凉州》也具有了西域舞蹈特色，张祜诗《悖拏儿舞》有“春风南内百花时，道唱梁洲急遍吹，揭手便拈金碗舞，上皇惊笑悖拏儿”[⑧]。从诗中我们可以看出，当凉州曲进入节奏较快的一段时，舞者随手拿起金碗起舞，这好像是一场即兴表演，但却并非如此，“手执食具的舞蹈在我国许多民族和地区流传……新疆克孜尔千佛洞 135 窟有右手托碗于胸前舞蹈的舞人形象，它们在一定程度上再现了新疆古老的《碗舞》或类似《碗舞》的《敬茶舞》的舞姿。”[⑨]可见，软舞《凉州》带有明显的西域舞蹈特色。软

① 王克芬：《中国舞蹈通史·隋唐五代卷》，上海音乐出版社，2010 年，第 28 页。
②（南宋）陈旸：影印文渊阁四库全书《乐书》卷 158，台湾商务印书馆，1989 年，第 733 页。
③（南宋）陈旸：影印文渊阁四库全书《乐书》卷 182，台湾商务印书馆，1989 年，第 825 页。
④（唐）慧超撰，张毅笺释：《往五天竺国传笺释》，中华书局，2000 年，第 118 页。
⑤ 任半塘：《唐声诗》下编，中华书局，1982 年，第 58 页。
⑥（唐）郑处诲撰，田廷柱点校：《明皇杂录》卷下，中华书局，1994 年，第 27 页。
⑦（北宋）李昉等：《太平广记》卷 140《应征六·僧一行》，中华书局，1961 年，第 1099 页。
⑧（清）彭定求等：《全唐诗》卷 511 张祜《悖拏儿舞》，中华书局，1960 年，第 5840 页。
⑨ 王克芬：《中国舞蹈通史·隋唐五代卷》，上海音乐出版社，2010 年，第 40 页。

舞《甘州》的舞容也已不可考，但与凉州同作为古丝绸之路的必经之地，其舞蹈应该与《凉州》舞有相似之处。

《剑器》舞是由民间武术发展而来的中原传统武舞，此舞在唐代十分流行。杜甫的诗作《观公孙大娘弟子舞剑器行》，就形象逼真的描写了唐代著名舞蹈家公孙大娘舞《剑器》时的矫健英姿和磅礴气势，并盛赞“先帝侍女八千人，公孙剑器初第一”[①]。公孙氏的《剑器》舞之所以能获如此盛赞，不仅得益于舞者非凡的技艺，而且还与其中西合璧的舞蹈风格密不可分。诗中公孙大娘所舞实为《剑器浑脱》舞，《浑脱》是传自西域的一种风俗性舞蹈，“唐天后末年，剑器入浑脱，始为犯声。”[②]两个不同调式的乐曲结合，虽不合雅正之音，但却创造出一部激奋人心，充满西域民族豪情的舞蹈。奔放、洒脱、明快的西域舞风使传统武舞摆脱了古朴、厚重之感，在不失气势的同时，更能体现出一种豪放的情怀。只有如此淋漓顿挫的舞蹈，才能使诗人杜甫终身难忘，使书法家张旭、怀素观舞后草书大为长进。

综上所述，作为流行于唐代的重要舞种，健舞、软舞中留下了大量异域舞蹈的痕迹，它们不仅以纯正的异域舞蹈形式输入唐舞之中，而且还与传统舞蹈结合创造出新的舞蹈，它们的到来及与传统的融合使唐代舞蹈在一定程度上呈现出异域倾向。

（二）西域三大舞融入的异域特色

在流行于唐代的众多异域舞蹈中，胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞因其炫目的舞风而颇受关注和欢迎，成为异域外来舞蹈的典型代表。

1. 胡旋舞

胡旋舞，来自中亚的康国，盛行于唐开元、天宝年间。早在北周天和三年（568年），周武帝娉突厥阿史那公主为后时，胡旋舞便作为随嫁之物来到长安，至唐开元年间，胡旋女多次被作为贡品由西域诸国献于大唐。康国“开元初，贡锁子铠……侏儒、胡旋女子”[③]，开元十五年“五月康国献胡璇女子及豹”[④]；米国“开元时，献璧、舞筵、师子、胡旋女”[⑤]；俱密国“开元中，献胡旋舞女”[⑥]；开元十五年“七月史国王阿忽必多遣使献胡旋女子及豹”[⑦]。胡旋舞伎作为贡品源源不断的进

①（清）彭定求等：《全唐诗》卷222杜甫《观公孙大娘舞剑器行》，中华书局，1960年，第2365页。
②（南宋）陈旸：影印文渊阁四库全书《乐书》卷184，台湾商务印书馆，1989年，第829页。
③（北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷221下《西域传下》，中华书局，1975年，第6244页。
④（北宋）王钦若等：《册府元龟》卷971《外臣部·朝贡四》，中华书局，1960年，第111408页。
⑤（北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷221下《西域传下》，中华书局，1975年，第6247页。
⑥（北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷221下《西域传下》，中华书局，1975年，第6255页。
⑦（北宋）王钦若等：《册府元龟》卷971《外臣部·朝贡四》，中华书局，1960年，第111408页。

入唐廷，使胡旋舞在开元、天宝年间风行一时，其风靡程度达到了“天宝季年时欲变，臣妾人人学圜转”[①]的地步。

胡旋舞的舞者立于一个小圆毯上舞蹈，其最大的特点是以快速、轻盈的连续旋转为主。“胡旋舞，舞者立毬上，旋转如风，”[②]唐代诗人白居易和元稹曾分别作《胡旋女》，诗中生动的描写了胡旋舞急转如风的特点，“弦鼓一声双袖举，回雪飘摇转蓬舞。左旋右旋不知疲，千匝万周无已时”[③]，“蓬断霜根羊角疾，竿戴珠盘火轮炫。骊珠迸珥逐飞星，虹晕轻巾掣流电”[④]。当弦鼓声响起的时候，舞者举起双袖开始旋转，随着长时间的旋转，速度越来越快，犹如骤起的羊角疾风，炫目飞转的火轮一样，以至舞者身上佩戴的饰物和臂上缠绕的轻巾像流星、闪电一样在空中迅速划过。在旋转速度如此之快的情况下，两脚却始终没有离开脚下的圆毯，可见，舞者技艺之高超。

在敦煌莫高窟 220 窟北壁和南壁的壁画中（图 3-1，图 3-2），有四位女性舞者分别立于小圆毯上起舞，图 3-1 的两位舞者背向而舞，她们身披轻衣，佩有饰物，头发飞舞，手握长巾，伸展双臂，双腿略弯，有明显的出胯动作。图 3-2 的两位舞者同样具备轻衣、配饰、长巾、飞舞的头发以及出胯动作，只是腿部动作稍有不同，一腿单立于舞筵上，一腿上提。从出胯动作、腿部动作、头发飞舞的状态以及长巾卷绕飘扬的情况来看，分明是在进行着极具动感的旋转动作，这与胡旋舞的舞蹈动作极其相似。

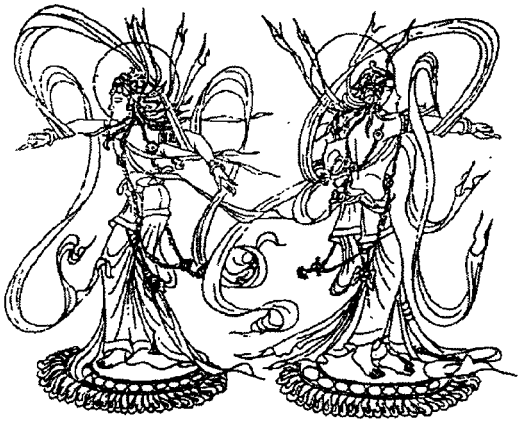

图 3-1 莫高窟 220 窟北壁壁画摹本（局部）[⑤]　图 3-2 莫高窟 220 窟南壁壁画摹本（局部）[⑥]

① （清）彭定求等：《全唐诗》卷 426 白居易《胡旋女》，中华书局，1960 年，第 4692 页。
② （北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷 21《礼乐志十一》，中华书局，1975 年，第 470 页。
③ （清）彭定求等：《全唐诗》卷 426 白居易《胡旋女》，中华书局，1960 年，第 4692 页。
④ （清）彭定求等：《全唐诗》卷 419 元稹《胡旋女》，中华书局，1960 年，第 4618-4619 页。
⑤ 陈海涛：《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析》，考古与文物，2003 年第 3 期，第 57 页。
⑥ 陈海涛：《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析》，考古与文物，2003 年第 3 期，第 57 页。

胡旋舞在唐代深得社会各阶层民众的喜爱，上至宫廷贵族，下到民间百姓，都不乏舞胡旋的高手和热切的追捧者。在宫廷中，杨贵妃、安禄山、武延秀都是舞胡旋的高手，安禄山“晚益肥，腹缓及膝，奋两肩若挽牵者乃能行，作胡旋舞帝前，乃疾如风”[①]，贵戚武延秀也同样善“唱突厥歌，作胡旋舞”[②]，还因此得宠于安乐公主。在胡旋舞大热于宫廷的同时，民间也出现了人人争学胡旋舞的情景。胡旋舞在唐代风靡一时，以至白居易、元稹都将它作为惑君误国，造成安史之乱的祸首，这不仅不合历史事实，反而从另一个侧面反映了当时胡旋舞在唐代的受欢迎程度。

2. 胡腾舞

胡腾舞，同样来自中亚，是昭武九姓中石国的特色舞蹈。其舞蹈以有力的跳跃和急促多变的腾踏为主，唐代诗人李瑞和刘言史均有诗作对胡腾舞的舞容、舞态做了精彩的描写。胡腾舞的舞者是“肌肤如玉鼻如锥”[③]的西域胡人，且一般为男性，他们身着本民族的特色服饰，在舞蹈开始前，先以本民族的语言向在座的观众致以问候，之后便开始了精彩的舞蹈表演。舞者先是在舞筵上屈膝跳跃而舞，“蹲舞樽前急如鸟”[④]，这时候舞步的变化已经迅疾如飞鸟，但这只是一个小小的热身，随着表演进入高潮，舞者“跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软”[⑤]，“环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月”[⑥]，大幅度、高难度的腾空旋转动作使舞者腰上佩戴的饰物发出阵阵鸣响，落地后紧接着又是快节奏的腾踏舞步以及反手叉腰的多变舞姿。快速繁复的舞蹈使舞者面现红晕、汗流浃背、珠帽偏移，但在如此激烈的舞蹈动作下，舞者却依然能够带着扬眉动目的生动表情完美谢幕，而如此精彩的表演也使得四座观众皆屏息凝神、目不转睛的认真观看，丝毫不敢错过任何一个动作。由此可见，这种难度性、审美性兼具的西域舞蹈极富感染力，深受人们喜爱。

在西安发掘的唐代宦官苏思勖墓中有一幅乐舞壁画（图 3-3），壁画中的男性舞者高鼻深目，满脸胡须是典型的西域胡人形象，他的左脚单立于舞筵之上，右腿屈起向上高抬，左手高举过头顶，右手叉腰，头部微低，面部表现为一种扬眉动目的专注神情，脸上还依稀可见些许红晕。从舞者的动作和面部表情来看，像是刚完成了一个腾跃的舞蹈动作落地后的形象，这与唐诗中描写的胡腾舞极其相似。此外，出土于新疆阿斯塔纳墓的唐代铜舞俑（图 3-4）也具有胡腾舞的表演特

①（北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷 225《叛臣传》，中华书局，1975 年，第 6413 页。
②（后晋）刘昫：《旧唐书》卷 183《外戚传》，中华书局，1975 年，第 4733 页。
③（清）彭定求等：《全唐诗》卷 284 李端《胡腾儿》，中华书局，1960 年，第 3238 页。
④（清）彭定求等：《全唐诗》卷 468 刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》，中华书局，1960 年，第 5323 页。
⑤（清）彭定求等：《全唐诗》卷 468 刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》，中华书局，1960 年，第 5323 页。
⑥（清）彭定求等：《全唐诗》卷 284 李端《胡腾儿》，中华书局，1960 年，第 3238 页。

征。此男性舞者高鼻深目，头戴卷檐虚帽，右手高举，左手叉腰，左脚单立于莲花台上，右腿侧抬，从衣襟卷起的情况看，似乎是在完成一个腾踏跳跃的舞蹈动作。因此，从形象特点及舞者的舞姿状态来看，此舞俑所舞的可能正是传自石国的胡腾舞。

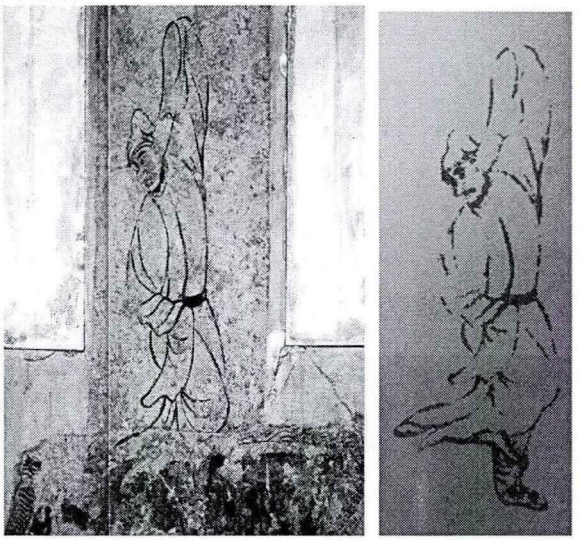

图 3-3 （唐）苏思勖墓出土壁画及摹本（局部）①

图 3-4 唐铜舞俑②

3. 柘枝舞

柘枝舞，属健舞类，是开元、天宝年间盛行于唐的又一重要的西域舞蹈。向达先生通过对“赭时”、“柘支”、“柘折”等石国不同称谓的考证，认为柘枝舞与胡腾舞一样，同出于中亚昭武九姓的石国。作为一种传自西域的民间舞蹈，此舞在中原的流行程度绝不亚于胡旋舞与胡腾舞。柘枝舞原为一人独舞，后发展为双人对舞，又称双柘枝。关于柘枝舞的舞容，所见史料记载相对较少，但在唐人众多的诗作佳篇中，却存有相当多描写柘枝舞的诗句，从这些诗句的描写中，我们可以看出柘枝舞的两个特点。其一，柘枝舞是以鼓声开场并贯穿表演始终的，“柘枝初出鼓声招”③，“大鼓当风舞柘枝”④，“舞停歌罢鼓连催”⑤。以打击乐器——鼓作为伴奏乐器，突显了健舞节奏明快的特点，使舞蹈的表演气氛更加热烈。其二，柘枝舞虽属健舞，但舞姿却于刚健中不失优美。柘枝舞源自中亚石国，而“康安石等中亚月氏种人，皆以勇健善战著闻者也”⑥。所以，石国人骁勇善战的特点，在柘枝舞腾跃、矫健、快速的舞蹈动作中也有所体现，“将腾跃之激电，赴迅速之

① 王克芬：《中国舞蹈通史·隋唐五代卷》，上海音乐出版社，2010 年，第 5 页。
② 王克芬：《中国舞蹈通史·隋唐五代卷》，上海音乐出版社，2010 年，第 4 页。
③（清）彭定求等：《全唐诗》卷 506 章孝标《柘枝》，中华书局，1960 年，第 5755 页。
④（清）彭定求等：《全唐诗》卷 333 杨巨源《寄申州卢拱使君》，中华书局，1960 年，第 3740-3741 页。
⑤（清）彭定求等：《全唐诗》卷 511 张祜《观杭州柘枝》，中华书局，1960 年，第 5826 页。
⑥ 陈寅恪：《唐代政治史述论稿》，商务印书馆，2011 年，第 214 页。

惊雷”[①]，腾踏跳跃如闪电般激烈，繁复舞步如惊雷般迅速，再结合大鼓的伴奏，“颇符征伐之情”[②]。大鼓伴奏下，矫捷奔放、气氛热烈的柘枝舞中又不乏轻盈的舞姿和传神的表情。柘枝舞的舞者拥有纤细柔软的腰身，“腰细偏能舞柘枝”[③]，“花钿罗衫耸细腰”[④]“鼓催残拍腰身软”[⑤]，伴随舞蹈动作不断变化的细软腰身体现了舞蹈的轻盈飘逸之美。传神的表情是柘枝舞又一突出的亮点，“曲尽回身处，层波尤注人”[⑥]，“骛游思於情杳兮，注横波於秾睇”[⑦]。节奏鲜明的大鼓伴奏，配合刚健中不乏婀娜的优美舞姿，以及回身时迷人的眼神，使柘枝舞的表演精彩绝伦，让观者回味无穷。

柘枝舞在唐代非常流行，唐诗中与柘枝舞有关的诗作多达三十多首，从唐人描写柘枝舞的诗作中我们可以看出，除京师长安外，在汴州、同州、锦城、常州、申州、杭州等地都有表演柘枝舞的记载，而且多见于官僚士大夫的游宴席间。由于柘枝舞的流行与普及，有唐一代涌现出许多专善柘枝的舞伎，“如玄宗时，那胡表演的《柘枝舞》无人能及。锦城官伎灼灼，也是舞柘枝的高手。卢肇作《湖南观双柘枝舞赋》，其中桃花、玉姿当是两个柘枝舞伎的名字。”[⑧]除此之外，比较有名的柘枝舞艺人还有德宗朝的萧炼师，诗人许浑曾作《赠萧炼师》，诗序中提到萧炼师原为宫廷梨园艺人，以善舞柘枝著称，且技高一筹宫中无人能比。从唐代诗人对柘枝舞的推崇程度及其在中原的流行情况来看，这一来自西域的舞蹈在唐代舞蹈中的影响是很大的。

胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞是来自西域的三大乐舞，它们以极具异域特色的快速旋转和腾跃有力的舞蹈动作征服了中原汉族民众，并在朝野上下广为流行。不仅如此，唐代很多舞蹈也都充分吸收和借鉴西域舞蹈，以期创造出更完美的艺术效果。其中最为著名的当属玄宗所制的《霓裳羽衣》，《霓裳羽衣》的舞蹈部分借鉴西域胡旋舞，将旋转动作揉入其中，“飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。”[⑨]在不失传统舞蹈轻柔、飘逸舞姿的基础上，揉入西域胡舞优美的旋转动作，进一步增强了舞蹈的艺术表现力。除此之外，软舞《屈柘枝》也是中外舞蹈相结合的代表之作，它由地道的西域柘枝舞发展而来，在与汉族传统舞蹈的融合中最终形成。因此综上所述，西域三大舞的流行及与汉族传统舞蹈的融合、创新，进一步将异

① （清）董诰等：《全唐文》卷 768 卢肇《湖南观双柘枝舞赋》，中华书局，1983 年，第 7994 页。
② 任半塘：《唐声诗》下编，上海古籍出版社，1982 年，第 243 页。
③ （清）彭定求等：《全唐诗》卷 474 徐凝《宫中曲二首》，中华书局，1960 年，第 5379 页。
④ （清）彭定求等：《全唐诗》卷 506 章孝标《柘枝》，中华书局，1960 年，第 5755 页。
⑤ （清）彭定求等：《全唐诗》卷 360 刘禹锡《和乐天柘枝》，中华书局，1960 年，第 4067 页。
⑥ （清）彭定求等：《全唐诗》卷 354 刘禹锡《观柘枝舞二首》，中华书局，1960 年，第 3972 页。
⑦ （清）董诰等：《全唐文》卷 734 沈亚之《柘枝舞赋》，中华书局，1983 年，第 7572 页。
⑧ 李斌城：《唐代文化》上册，中国社会科学出版社，2002 年，第 275 页。
⑨ （清）彭定求等：《全唐诗》卷 444 白居易《霓裳羽衣歌》，中华书局，1960 年，第 4790 页。

域舞蹈融入唐代舞蹈之中，使唐代舞蹈呈现出较为明显的异域倾向，并带给唐舞新的活力。

三、乐器的异域倾向

乐曲的演奏和舞蹈的表演离不开乐器的伴奏，乐器是创制优美音乐旋律的工具。伴随着原始时代音乐艺术的发展，乐器随之产生，之后随着生产技术的进步，乐器的种类和数量渐趋丰富，并出现了八音乐器分类法。秦统一后，中原与外族、外域在音乐文化方面展开了频繁的交流，大量异域乐器在中原汇聚，特别是到了鼎盛时期的唐代，越来越多的异域乐器加入到宫廷乐队的演奏中，成为其重要的组成部分。

（一）文字史料中的异域乐器

唐代拥有数量繁多的乐器，除琴、瑟、筝、箫、钟、磬等典型的本土乐器外，伴随着异域乐舞在中原的兴盛，众多自域外而来的特色乐器也在唐代获得极大发展。关于异域乐器的基本情况，在两《唐书》、《通典》、《唐六典》、《乐书》等文献史料中均有记载，这些见于文献的异域乐器在传入后被迅速吸收到宫廷乐队当中，并在演奏中发挥着十分重要的作用。

1．唐代异域乐器概述

南宋音乐家陈旸在其《乐书》中记载了 103 件胡部乐器，其中笛、笳、贝、铜角、觱篥、竖箜篌、凤首箜篌、五弦琵琶、曲项琵琶、铜钹、羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、答腊鼓、鸡娄鼓等，都是见于唐代文献史料中典型的异域外来乐器。下面根据乐器发声方式的不同，分三类就文献中具有代表性的唐代异域外来乐器作简要概述。

（1）吹奏乐器

吹奏乐器主要是以气流振动发声的乐器。觱篥、贝、笛、胡笳、铜角、芦管等都属于吹奏乐器的范畴，其中在唐代比较具有代表性的有：觱篥、贝等。

① 觱篥

觱篥，又作“筚篥”，“本龟兹国乐也，亦曰悲篥，有类于笳。”[①]由此可知，觱篥源出于西域龟兹国。觱篥是“以芦茎为簧，短竹为管的竖笛”[②]，其所发之声低沉悲咽。觱篥的种类很多，按其形制和材制的不同，大致可分为大觱篥、小觱

① （唐）段安节：《乐府杂录》，辽宁教育出版社，1998 年，第 13 页。
② （日）林谦三撰，钱稻孙译：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962 年，第 375 页。

篥、漆觱篥、双觱篥、桃皮觱篥、银字觱篥六种。觱篥是唐代燕乐中的重要乐器，在唐著名的十部乐中，除清乐和康国乐外，其他各部乐都将觱篥作为重要的吹奏乐器频繁使用。除了是宴享燕乐的重要乐器外，觱篥还是仪仗鼓吹乐队中的领奏乐器之一。觱篥的盛行还表现在有唐一代层出不穷的演奏人才上，唐宣宗李忱、李龟年、尉迟青、安万善、薛阳陶、王麻奴、张野狐等都是当时名噪一时的觱篥名手。

② 贝

贝，又称“梵贝”或“螺”，佛教称之为法螺，出于南蛮诸国。赤土、婆利、丹丹等南蛮诸国皆以“吹螺击鼓以为乐焉”[①]，赤土国还曾“吹螺以迎隋使”[②]。贝在演奏中的主要用途是节乐，用于佛教音乐时则多与铜钹相和。

（2）弹拨乐器

弹拨乐器是以拨弦的振动而发声的乐器。在唐代异域乐器中属于弹拨类乐器的有五弦琵琶、曲项琵琶、竖箜篌、凤首箜篌等。

① 琵琶

琵琶是唐代乐器组合中最具代表性的乐器。它的形制种类很多，“根据源头大体可分为中原和西域两个系统，”[③]中原系主要为四弦直项琵琶，西域系则主要包括四弦曲项琵琶（唐时简称琵琶）和五弦直项琵琶（唐时简称五弦）。四弦直项琵琶俗称秦琵琶，流行于秦汉魏晋时期，陈朝僧人智匠在其作《古今乐录》中追溯了此种琵琶的来源，认为“琵琶出于弦鼗”[④]，由此可见，四弦直项琵琶实脱胎于秦时的弦鼗。随着南北朝民族大融合的发展，来自西域的曲项琵琶和五弦琵琶逐渐取代秦琵琶，成为唐琵琶的主要形制。“曲项者，亦本出胡中。五弦琵琶，稍小，盖北国所出。”[⑤]关于曲项琵琶和五弦琵琶的来源，日本学者林谦三在其著作《东亚乐器考》中认为，曲项琵琶源自西亚的伊朗，而五弦琵琶则来源于南亚的印度。唐武则天统治时期，秦琵琶因与晋竹林七贤之一的阮咸所弹乐器相似而改称阮咸，所以，唐代的琵琶就特指外来的胡琵琶。作为外来乐器，琵琶在唐代相当盛行，上至宫廷，下到民间，无处不充斥着悠扬的琵琶声。段善本、康昆仑等琵琶演奏高手比比皆是，杜甫、白居易等的琵琶诗作也流行诗坛，有唐一代琵琶获得空前发展，成为唐代乐器的重要代表。

---

①（南宋）陈旸：影印文渊阁四库全书《乐书》卷159，台湾商务印书馆，1989年，第734页。
②（元）马端临：《文献通考》卷139《乐十二》，中华书局，1986年，第1232页。
③ 海滨：《唐诗与西域文化》，华东师范大学博士学位论文，2007年，第145页。
④（陈）智匠：《古今乐录》，转引自（唐）徐坚：《初学记》卷16，中华书局，1962年，第391-392页。
⑤（后晋）刘昫：《旧唐书》卷29《音乐志二》，中华书局，1975年，第1076页。

② 箜篌

箜篌，其名初作“空侯”或“坎侯”，是一种弹拨类乐器，有卧箜篌、竖箜篌、凤首箜篌三种。卧箜篌“可能是产生于我国南越或西南少数民族地区的一种弦乐器，”[①]其形制与琴、瑟较为相似。竖箜篌“出于西域，非华夏旧器”[②]，演奏时一般竖直抱于怀中，两手拨弦弹奏，它“源于亚述、巴比伦、埃及、希腊各地的竖琴”[③]。凤首箜篌“源于印度，大约在晋代初期经印度传入我国中原地区，在明代末年消失”[④]，其形制为曲项，状似凤形，琴首饰有凤喙图案，是天竺乐的特有乐器。箜篌是唐代重要的弹拨乐器，而且善弹者众多，李凭、张野狐等都是当时的箜篌名手。

（3）打击乐器

打击乐器是以敲击振动发声的乐器。在唐代异域乐器中属于打击类乐器的有：羯鼓、腰鼓、正鼓、和鼓、都昙鼓、毛员鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、铜钹、铜鼓、铜铙等，现就其中有代表性的概述如下：

① 羯鼓

羯鼓，又称两仗鼓，是唐代打击乐器中使用最广、最为流行的乐器，唐人南卓曾作《羯鼓录》专门论述此乐器。羯鼓“以出羯中，故号羯鼓”[⑤]，是一种源自西域羯族的乐器，其具体形制为“正如漆桶，击用两仗”[⑥]，一般放置在小牙床上演奏。羯鼓的声音极富特色，“焦杀鸣烈，特异众乐”[⑦]。在唐代乐队中，羯鼓多被置于前列，应该有统领乐队节奏的作用。玄宗对这一乐器甚是喜爱，曾给予过很高的评价，称其为“八音之领袖，诸乐不可为比”[⑧]。

② 腰鼓

腰鼓，“大者瓦，小者木，皆广首而纤腹，本胡鼓也”[⑨]，腰鼓是一种中间细两端粗，挂于腰间，用手或仗击打发声的乐器。唐代乐队中出现的正鼓、和鼓也属于腰鼓。腰鼓在唐乐中使用广泛，与羯鼓同为重要的打击乐器。

③ 答腊鼓、都昙鼓、毛员鼓、鸡娄鼓

答腊鼓，又称“揩鼓”，以手指敲击发声，其形制与羯鼓极为相似，只是鼓身较羯鼓大且短，是龟兹、疏勒、高昌乐队所用乐器。

---

① 李娜：《箜篌起源探微》，天籁，2009年第3期，第78页。
②（唐）魏徵：《隋书》卷15《音乐志下》，中华书局，1973年，第378页。
③ 阴法鲁：《从敦煌壁画论唐代的音乐和舞蹈》，文物参考资料，1951年第4期，第131页。
④ 伊斯拉菲尔·玉苏甫，安尼瓦尔·哈斯木：《古老的乐器箜篌》，西域研究，2001年第2期，第80页。
⑤（唐）杜佑：《通典》卷144《乐四》，中华书局，1988年，第3677页。
⑥（唐）杜佑：《通典》卷144《乐四》，中华书局，1988年，第3677页。
⑦（唐）南卓：《羯鼓录》，辽宁教育出版社，1998年，第1页。
⑧（唐）南卓：《羯鼓录》，辽宁教育出版社，1998年，第2页。
⑨（后晋）刘昫：《旧唐书》卷29《音乐志二》，中华书局，1975年，第1079页。

都昙鼓，形似腰鼓，但体积较腰鼓小，用小槌击打发声，是天竺、龟兹乐队所用乐器。

毛员鼓，形似都昙鼓，但较之稍大，腰部又较腰鼓稍粗，以手拍打发声，是天竺、龟兹乐队所用乐器。

鸡娄鼓，两头小中间粗，鼓身中间有环，多穿带挟于腋下，常与鼗鼓配合使用，“左手持鼗牢，腋挟此鼓，右手击之，以为皆节焉。”[①]是龟兹、疏勒、高昌乐队所用乐器。

④ 铜钹

铜钹是“一对形状相同的金属圆盘，中间有凸起的半球形鼓包”，[②]鼓包顶有孔，便于穿带或手持，是一种通过两盘相击而发声乐器。据林谦三先生考证，铜钹起源于西亚，后经印度传入中亚，而后进入中国。作为一种外来乐器，铜钹在唐乐中使用广泛，十部乐中的燕乐、西凉、康国、龟兹、安国、康国六部乐，都将铜钹作为重要的打击乐器使用。

2. 唐代乐队中的异域乐器

大量异域乐器的到来，大大丰富了唐代的八音之器。它们以独特的音色深得中原人民的喜爱，并同传统乐器一起广泛用于唐乐的演奏，无论是作为正统的雅乐，还是用于宴享的燕乐都在乐队的乐器编配中吸纳了异域乐器，进而使唐代乐器表现出异域倾向。

（1）雅乐乐队中的异域乐器

雅乐作为礼乐文化的代表，历来居于正统地位。大唐雅乐在继承传统雅正之音的基础上，融入了陈、梁的吴、楚旧音和周、齐的胡戎之伎，从创设之始，其成分就已非传统纯正的雅乐，而兼具异域胡乐之音，这一点从雅乐乐队的乐器组合中便可看出。

唐代的雅乐乐队包括“以编悬乐器为主的乐悬乐队；以吹打乐器为主的鼓吹乐队和以丝竹乐器为主的登歌乐队”[③]。乐悬乐队包括供天子使用的的宫悬乐队和供太子使用的轩悬乐队，二者所用乐器除数量不同外，种类基本一致。鼓吹乐队是列于殿庭之前，配合乐悬的乐队。登歌乐队主要负责为殿堂上的歌者伴奏，分为堂上和堂下两组。

表 3-2 反映了唐开元年间雅乐乐队的乐器编配情况，从表中我们可以看出，唐代雅乐乐队的乐器编配主要以编钟、编磬等传统本土乐器为主，但亦有笛、笳这样的外来乐器被编入其中，这说明唐代雅乐的性质已非绝对纯正，渐有异域胡声

① （南宋）陈旸：影印文渊阁四库全书《乐书》卷 127，台湾商务印书馆，1989 年，第 558 页。
② 周青葆：《丝绸之路上的铜钹（上）》，乐器，2012 年第 2 期，第 72 页。
③ 刘洋：《唐代宫廷乐器组合研究》，中国艺术研究院博士学位论文，2008 年，第 15 页。

渗入其中。

表 3-2 唐开元年间雅乐乐队的乐器编配情况

出处	乐悬乐队	鼓吹乐队	登歌乐队	
《唐六典》[①]	鎛钟、编钟、编磬、建鼓、柷、敔、笙、竽、笛、箫、篪、埙、琴、瑟、筝、筑	羽葆鼓、大鼓、金錞、箫、笳	堂上	钟、磬、节鼓、琴、瑟、筝、筑
			堂下	笙、箫、埙、篪
《旧唐书》[②]	鎛钟、编钟、编磬、建鼓、柷、敔、巢、竽、笛、管、篪、埙、琴、瑟、筝、筑	羽葆鼓、大鼓、金錞、箫、笳	堂上	歌钟、节鼓、琴、瑟、筝、筑
			堂下	笙、箫、篪

除乐悬、鼓吹及登歌乐队外，唐代的雅乐乐队中还有配合演奏的文、武舞。唐初的文舞、武舞分别为《治康》和《凯安》之舞，此二舞所用乐器包括籥、鼗、铎、铙、金錞等，是较为纯正的雅乐乐器。至高宗仪凤二年（677年），唐代自制的三大舞《破阵舞》、《庆善舞》、《上元舞》被修入雅乐，《上元舞》用于圜丘、方泽、太庙祭享，《破阵舞》、《庆善舞》作为武舞和文舞与《上元舞》配合表演。这三大舞皆杂有异域音乐的成分，《破阵舞》、《上元舞》“皆雷大鼓，杂以龟兹之乐”[③]，《庆善舞》则以西凉乐为伴奏。龟兹乐、西凉乐作为雅乐三大舞的伴奏乐曲，演奏中必然会使用来自西域的乐器，这说明雅乐乐队的乐器编配中也必然存有异域乐器。

唐人段安节所著《乐府杂录》中有“雅乐部条”，其中有关于宫悬四角置鼓情况的记载，“四角安鼓四座：一曰应鼓，二曰腰鼓，三曰警鼓，四曰雷鼓。”[④]四鼓中腰鼓即是来自西域的胡鼓。

大唐雅乐在考以古音的基础上完成，虽力求正统，但在周、齐胡戎之伎以及民族融合的广泛影响下，其纯正的性质逐渐发生变化，笛、笳、龟兹乐器等异域乐器编入雅乐乐队便充分说明了这一点。

（2）十部乐与二部伎乐队中的异域乐器

燕乐是唐代的主流音乐，它是以中原音乐为基础，广泛吸收少数民族和异域音乐精华形成的新音乐，具有浓郁的异域特色。十部乐和二部伎是中外音乐文化交流下唐代燕乐的代表性音乐，它们不仅在音乐、舞蹈方面表现出明显的异域倾向，而且在乐队的乐器组合方面也表现出异域倾向。

---

①（唐）唐玄宗御撰，李林甫等注，广池千九郎训点：《大唐六典》卷 14《太常寺》，广池学园事业部，1973 年，第 291 页。

②（后晋）刘昫：《旧唐书》卷 44《职官志三》，中华书局，1975 年，第 1874-1875 页。

③（后晋）刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志二》，中华书局，1975 年，第 1069 页。

④（唐）段安节：《乐府杂录》，辽宁教育出版社，1998 年，第 1 页。

表 3-3 十部乐中的异域乐器[①]

	吹奏乐器	弹拨乐器	打击乐器
燕乐	觱篥、长笛、短笛	箜篌、琵琶、五弦	正铜钹、和铜钹、揩鼓
清乐	笛		
西凉乐	觱篥、笛、横笛、贝	竖箜篌、琵琶、五弦	腰鼓、铜钹、齐鼓、担鼓
天竺乐	觱篥、横笛、贝	凤首箜篌、琵琶、五弦	铜鼓、羯鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钹
高丽乐	义嘴笛、觱篥、贝桃皮觱篥	竖箜篌、琵琶、五弦	腰鼓、齐鼓、担鼓
龟兹乐	笛、觱篥、贝	竖箜篌、琵琶、五弦	毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜钹
安国乐	横笛、觱篥、双觱篥	竖箜篌、琵琶、五弦	正鼓、和鼓、铜钹
疏勒乐	横笛、觱篥	竖箜篌、琵琶、五弦	答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓
康国乐	笛		正鼓、和鼓、铜钹
高昌乐	横笛、觱篥、铜角	竖箜篌、琵琶、五弦	答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓

注：琵琶，指曲项琵琶；五弦，指五弦直项琵琶；箜篌，指卧箜篌。

从上表中我们可以看出，在唐十部乐中异域乐器占了相当大的比例。在吹奏、弹拨、打击三大类乐器中，打击乐器无论在种类还是数量上都占明显优势，这充分显示出异域音乐节奏性强、气氛热烈的特点。此外，在上表所列十部乐中，后七部是典型的异域外来音乐，《西凉乐》是中西合璧的音乐，所以异域乐器在这八个乐队的乐器编配中占有很大比例。《燕乐》和《清乐》是较为纯正的汉族音乐。《燕乐》为歌颂大唐盛世所作，是“诸乐之首，元会第一奏者”[②]，作为唐乐中的重要音乐，《燕乐》在其乐器编配中也加入了许多异域乐器。《清乐》是流行于汉魏的音乐，至唐时散佚颇多，渐趋衰落，所以其乐器编配受异域乐器影响较小。

除十部乐外，坐、立二部伎也是燕乐的典型代表，关于二部伎乐队的乐器编配，文献记载中并未具体说明，但从其使用的伴奏乐曲中，我们依然可以推断出其乐器的编配情况。立部伎“自破阵以下，皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷，大定乐加金钲，惟庆善舞独用西凉乐，最为闲雅”[③]。坐部伎“自长寿

① 本表依据《隋书》、《通典》、《旧唐书》、《新唐书》编写。
②（后晋）刘昫：《旧唐书》卷 28《音乐志一》，中华书局，1975 年，第 1046 页。
③（后晋）刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志二》，中华书局，1975 年，第 1060 页。

以下皆用龟兹乐，唯龙池备用雅乐”[①]。在十四部乐曲中，使用龟兹乐作为伴奏的有十一部，使用西凉乐作为伴奏的有一部。龟兹乐是西域音乐的代表，在其确定的十五种乐器中，除笙、箫外，其余十三种全部都是典型的异域乐器。西凉乐是合龟兹乐而成的中西合璧的音乐，在其确定的十九种乐器中，异域乐器占了半数之多。所以，从二部伎伴奏乐曲的使用情况来看，异域乐器在二部伎乐队的乐器编配中应该占有很大比例。

十部乐、二部伎作为主流燕乐中的代表性音乐，在其乐队的乐器编配中，异域乐器占了很大比例，特别是在以歌颂大唐盛世和帝王功德为主，政治性较强的二部伎中也引入了大量异域乐器，这些都说明异域乐器在当时已经形成很大影响，且使唐代乐队的乐器编配呈现出异域倾向。

（3）太常四部乐中的异域乐器

太常四部乐是唐代一种规模较大的音乐制度。据《玉海》“唐太常四部乐”条记载：“玄宗先天元年八月乙酉，吐蕃遣使朝贺，帝宴之于武德殿，设太常四部乐于庭。”[②]由此可知，它最早出现于唐代音乐最为兴盛的玄宗时代，与二部伎、教坊、梨园同为玄宗朝最重要的音乐贡献。关于太常四部乐的具体内容，几乎无文献典籍明确提及，今人岸边成雄结合《乐府杂录》、南诏四部乐、宋教坊四部乐等相关材料，将太常四部乐类推为：“龟兹部、胡部、鼓笛部、大鼓部”[③]。下面仅从乐器构成角度，分析异域乐器在太常四部乐中所占比例情况。

综合南诏四部乐、《乐府杂录》、《乐书》、宋教坊四部乐中“龟兹部”条的记载，可知龟兹部的乐器编配情况为：觱篥、贝、箫、笛、短笛、方响、拍板、羯鼓、揩鼓、腰鼓、鸡娄鼓、四色鼓、鼗鼓、大铜钹等十四种乐器，其中除箫、方响、拍板、四色鼓、鼗鼓外，其余九种全部为异域乐器。

同样，综合南诏四部乐、《乐府杂录》、《乐书》、宋教坊四部乐中“胡部”条的记载，可知胡部的乐器编配情况为：“筝、箜篌、五弦、琵琶、笙、横笛、短笛、觱篥、拍板、方响、铜钹”[④]共十一种乐器，其中除筝、笙、拍板、方响外，其余七种均为异域乐器。

鼓笛部，即鼓架部，主要包括散乐百戏。《乐府杂录》“鼓架部”载“乐有笛、拍板、腰鼓、两杖鼓。戏有《代面》、《钵头》……吐火、吞刀，悉属此部。”[⑤]《乐书》“鼓架部”载“唐鼓架部乐有笛、拍板、搭鼓（腰鼓）、两杖鼓。戏有《代面》、

①（后晋）刘昫：《旧唐书》卷29《音乐志二》，中华书局，1975年，第1062页。
②（南宋）王应麟：《玉海》卷105《乐三》，江苏古籍出版社，1988年，第1918页。
③（日）岸边成雄撰，梁在平等译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局，1973年，第43页。
④（日）岸边成雄撰，梁在平等译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局，1973年，第44页。
⑤（唐）段安节：《乐府杂录》，辽宁教育出版社，1998年，第4页。

《拨头》……吞刀、吐火、旋盘、肋斗之属。”[①]从《乐府杂录》和《乐书》的记载来看，鼓架部的乐器主要包括：笛、拍板、腰鼓和两杖鼓，其中笛、腰鼓和两杖鼓均属异域乐器。

大鼓部的乐器构成较为简单，仅大鼓一种乐器，此大鼓即古之鼗鼓，非外来乐器。

综合以上分析可知，出现于玄宗朝的太常四部乐中含有大量异域乐器，各乐部在充分吸收异域外来乐器的基础上，展现出不同特色，充分显示了异域乐器在唐乐中重要地位。

（二）实物史料中的异域乐器

有关唐代异域乐器的情况，除通过文献典籍深入了解外，我们还可以借助唐代丰富多彩的壁画、石刻等实物史料，获得更为直观的视觉感受，并借此对唐代乐器表现的异域倾向有更为深入的认识。

唐代壁画中存有大量的乐舞形象资料，在唐统治时期开凿的敦煌莫高窟中，“有音乐图像的洞窟就有 112 个：初唐 24 个，盛唐 45 个，中唐 30 个，晚唐 37 个。”[②]除著名的敦煌石窟壁画外，在众多唐墓壁画中也存有大量乐舞形象资料。本节重点介绍了唐代的异域乐器，其中的许多乐器都出现在唐代壁画中，通过壁画，我们可以对这些异域乐器的形制以及它们在乐队中的使用情况，有更为直观且全面的了解。

敦煌莫高窟 220 窟是初唐时期开凿的洞窟，在洞窟北壁的《东方药师经变》壁画（图 3-5）中绘有一组的乐队。左侧乐队共 15 人，除第一排左起第一个乐工及中部右侧的耍盘艺人外，共 13 人持有乐器，横排从左至右，从上至下所持乐器依次为：觱篥、拍板、竖笛、笙、铜钹、竖箜篌、贝、拍板、答腊鼓、鸡娄鼓、横笛、腰鼓、羯鼓。右侧乐队共 13 人，除中部右侧的一位耍盘艺人外，共 12 人持有乐器，横排从左至右，从上至下所持乐器依次为：筝、排箫、竖笛、方响、花边阮[③]、觱篥、横笛、横笛、拍板、毛员鼓、都昙鼓、腰鼓。这组乐队中共有 18 种乐器，其中异域乐器占 11 种。

① （南宋）陈旸：影印文渊阁四库全书《乐书》卷 188，台湾商务印书馆，1989 年，第 847 页。
② 黄玫瑰：《唐代乐舞初探》，福建师范大学硕士学位论文，2006 年，第 104 页。
③ 郑汝中：《敦煌壁画乐舞研究》，甘肃教育出版社，2002 年，第 120 页。

图 3-5 莫高窟 220 窟《东方药师经变》（局部）[①]

敦煌榆林窟 25 窟开凿于盛唐时期，其中南壁的乐舞壁画《观无量寿经变》（图 3-6）是榆林窟的珍品。壁画的中部绘有一位臂缠舞巾，身挂腰鼓的舞伎，两侧是由 8 人组成的配合舞伎表演的乐队，从上到下，左、右两侧乐工分别持有贝、觱篥、笙、琵琶、竖笛、横笛、排箫、拍板 8 种乐器，其中异域乐器占 4 种。

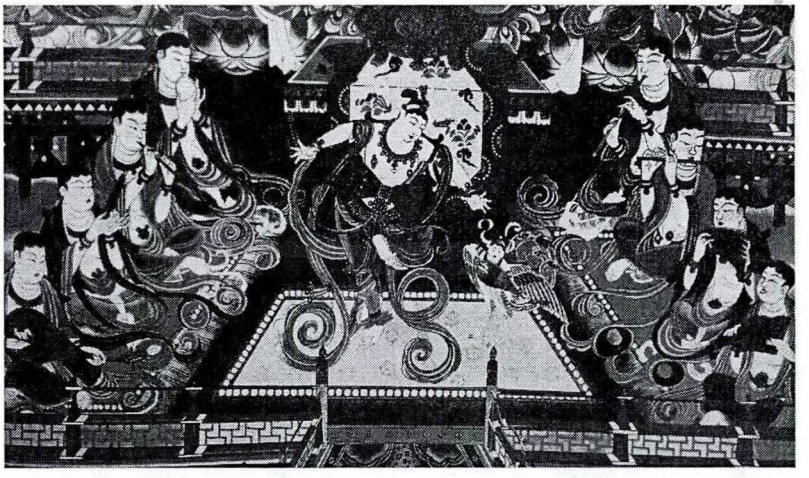

图 3-6 榆林窟 25 窟《观无量寿经变》（局部）[②]

莫高窟 154 窟是开凿于中唐的洞窟，其中北壁《报恩经变》壁画中绘有一组乐队（图 3-7）。左侧乐队共 8 人，横排从左至右，从上至下所持乐器依次为拍板、竖箜篌、横笛、羯鼓、琵琶、都昙鼓、琵琶、腰鼓。右侧乐队亦 8 人，除最右侧一人外，其余 7 人均持有乐器，所持乐器以同样次序排列，依次为：排箫、铜钹、

① 袁荃猷，刘东升：《中国音乐史图鉴》，人民出版社，2008 年，第 108-109 页。
② 袁荃猷，刘东升：《中国音乐史图鉴》，人民出版社，2008 年，第 113 页。

拍板、竖笛、异型笛[①]、笙、觱篥。这组乐队共 13 种乐器，其中异域乐器占 9 种。

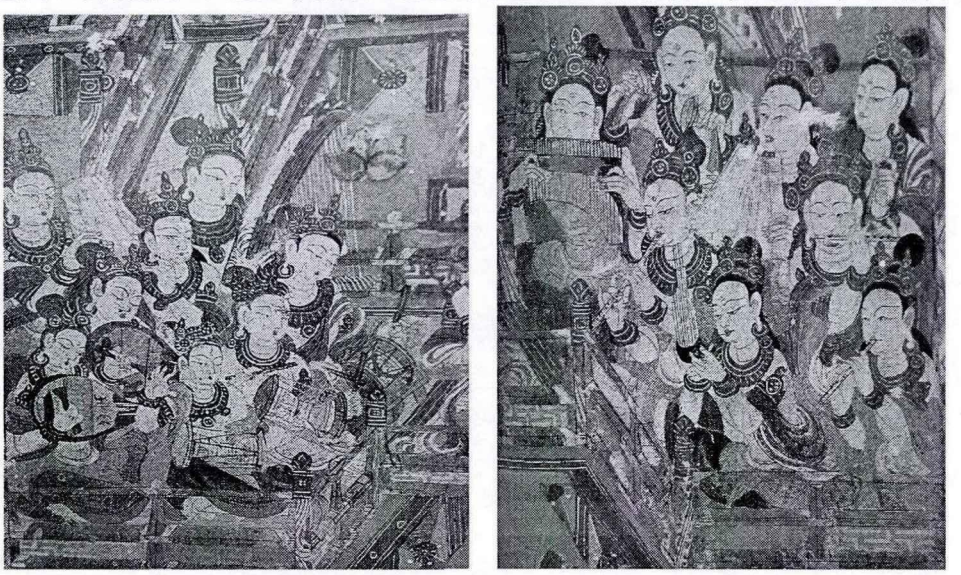

图 3-7 莫高窟 154 窟《报恩经变》（局部）[②]

莫高窟 85 窟是开凿于晚唐的洞窟。在洞窟北壁《思益梵天问经变》中绘有一组乐队（图 3-8）。左侧乐队有 8 名乐工，所持乐器横排从左至右，从上至下依次为：阮咸、竖箜篌、弯（颈）琴[③]、羯鼓、觱篥、琵琶、筝、琵琶，右侧乐队同样有 8 名乐工，所持乐器以同样次序排列，依次为：贝、笙、鼗鼓、拍板、贝、觱篥、琵琶、横笛。在这组乐队中共有 12 种乐器，其中异域乐器占 6 种。

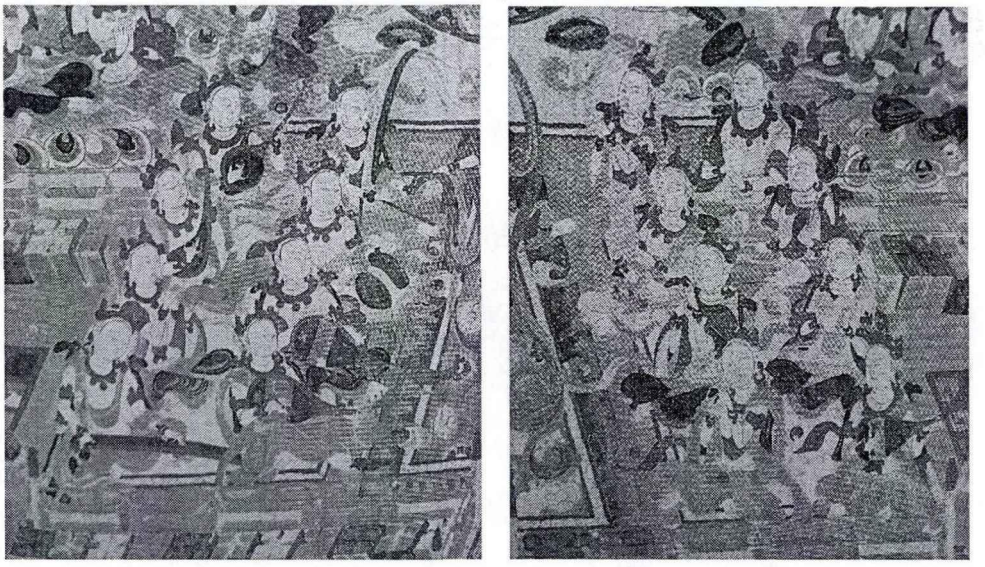

图 3-8 莫高窟 85 窟《思益梵天问经变》（局部）[④]

除敦煌壁画外，在唐墓壁画中也存有大量乐舞形象资料，同样包含有许多异

① 郑汝中：《敦煌壁画乐舞研究》，甘肃教育出版社，2002 年，第 117 页。
② 中国敦煌壁画全集编辑委员会：《中国敦煌壁画全集 5》，辽宁美术出版社，2006 年，第 130 页。
③ 郑汝中：《敦煌壁画乐舞研究》，甘肃教育出版社，2002 年，第 117 页。
④ 敦煌文物研究所：《中国石窟敦煌莫高窟》（四），文物出版社，1987 年，第 153 页。

域乐器。唐苏思勖墓的乐舞壁画就描绘了胡腾舞的表演及其乐队的乐器编配情况。舞者的两侧是由 11 人组成的乐队（图 3-9），两侧均有一乐人口微张，手向前伸展，这两人可能是歌者，其余 9 人为演奏的乐工。左侧乐工所持乐器横排从左至右，从上至下依次为：拍板、横笛、铜钹、笙、琵琶，右侧乐工所持乐器以同样次序排列，依次为：排箫、竖箜篌、筝、觱篥。在两侧乐工所持的 9 种乐器中，异域乐器占 5 种。

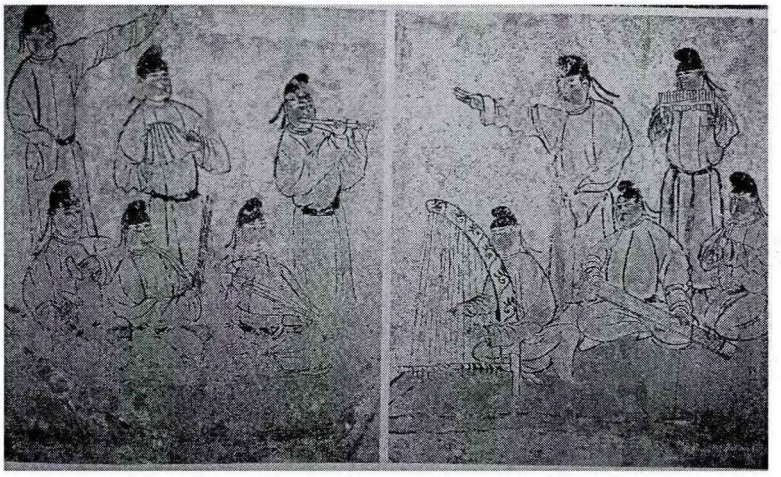

图 3-9 （唐）苏思勖墓乐舞壁画（局部）[①]

除壁画外，唐代石刻中也存有关于异域乐器的资料。唐李寿墓的石椁上就刻有多幅伎乐图，图 3-10 中刻有 24 位手持乐器的乐伎，左图乐伎所持乐器依次为：竖箜篌、五弦、琵琶、筝、笙、横笛、排箫、觱篥、铜钹、槃鞞[②]、腰鼓、贝。右图乐伎所持乐器依次为：笙、排箫、竖笛、铜钹、横笛、觱篥、琴、筝、琵琶、琵琶、五弦、竖箜篌。24 位乐伎共持有 14 种乐器，其中异域乐器占 9 种。

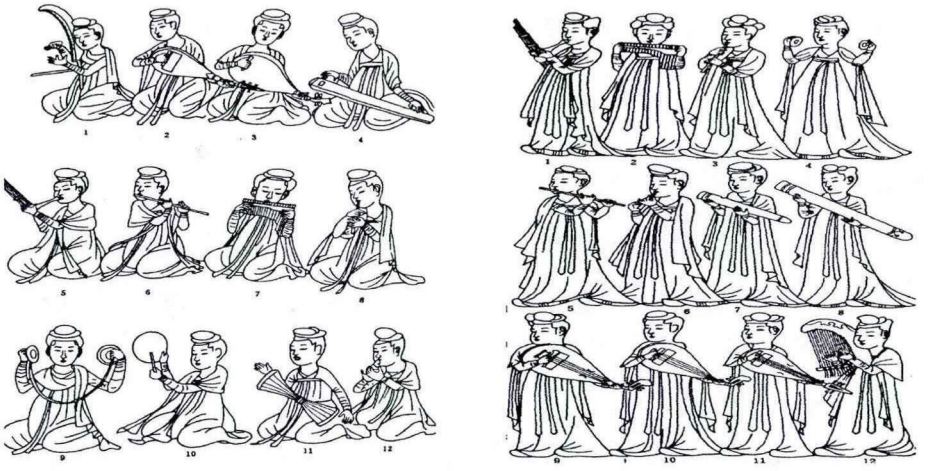

图 3-10 （唐）李寿墓石椁线刻摹本[③]

① 王克芬：《中国舞蹈通史·隋唐五代卷》，上海音乐出版社，2010 年，第 5 页。
② 孙机：《唐李寿石椁线刻〈侍女图〉〈乐舞图〉散记（下）》，文物，1996 年第 6 期，第 56 页。
③ 孙机：《唐李寿石椁线刻〈侍女图〉〈乐舞图〉散记（下）》，文物，1996 年第 6 期，第 57-58 页。

综合上述分析可知，从初唐到晚唐，无论是壁画还是石刻中，都绘有诸如：觱篥、贝、箜篌、五弦、琵琶、腰鼓、羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、答腊鼓、铜钹等众多异域乐器，而且这些异域乐器在乐队中所占比例非常大，它们与笙、箫等中原传统乐器配合使用体现了胡汉交融的特点，同时它们的大规模出现也体现了唐代乐器明显的异域倾向。

随着异域乐舞的流行，大量自域外而来的乐器进入唐代音乐生活中，这一点在文献记载的唐代乐队的乐器编配及唐代壁画、石刻等实物史料中均有体现。大量异域乐器用于演奏，不仅丰富完善了乐器的种类，而且也大大提高了唐乐的艺术效果，同时也使唐代乐器表现出明显的异域倾向。

四、舞服的异域倾向

乐曲结合乐器满足人们听觉的感受，舞蹈结合舞服给予人们视觉的享受，在精彩的乐舞表演中，绚丽的舞服配合舞者优美的舞姿，渲染出舞蹈的氛围，反映出舞蹈意在表达的主题，成为乐舞表演中吸引观者注目的又一重要部分。唐代继承了中原传统舞蹈“以长袖飘带、裙襦细腰、云冠锦屣为特色的舞服”[①]。同时随着异域乐舞的大量涌入，具有鲜明民族特色的异域舞服也出现在唐代的乐舞表演中，表现出中外舞服的融合之美。

（一）文字史料中的异域舞服

舞服包括舞蹈表演中的服饰和配饰，是舞蹈表演的重要组成部分。唐代的舞蹈受异域乐舞文化影响较大，因此在舞服方面也呈现出明显的异域倾向。关于唐代的异域舞服，在两《唐书》、《通典》、《全唐诗》等与唐代有关的文字史料中都有相关描写。

1. 唐代的异域舞服

十部乐是唐代代表性的乐舞作品，在十部各具风格特色的乐舞中有七部是纯正的异域外来乐舞，其所着舞服体现了域外不同民族、不同地域的文化特色。通过对七部异域乐舞所着舞服的研究，可以了解到唐代异域舞服的基本情况。

表 3-4 列举了十部乐中异域乐舞的舞服，其中包含许多极具异域民族特色的舞蹈服饰。从头部装饰来看，极具异域民族特色的是辫发、饰以鸟羽的紫罗帽和红（绛）抹额。天竺舞人的发式为辫发，辫发是域外民族的一种习俗，吐蕃“妇人

① 皇甫菊含：《中国古代舞蹈服饰研究》，中华艺术论丛，2008 年第 1 期，第 446 页。

辫发而萦之”[①]，高昌“俗辫髻垂后”[②]，波斯“妇辫发著后”[③]，南诏昆明蛮“人辫首”[④]。可见，辫发是异域民族的特色发式。以鸟羽装饰的紫罗帽是高丽乐的特色服饰，紫罗帽是高丽贵族所戴的冠帽，在帽的两端插有鸟羽作为装饰，这是一种地位高贵的象征。在十部乐中仅高丽乐的乐人戴帽，且所戴之帽为象征地位高贵的鸟羽紫罗帽，可见，其乐工服饰相当华丽。抹额是一种扎在额头上的巾子，一般以红（绛）色为主，是西北地区士兵的一般装束，据《新唐书·娄师德传》记载“乃自奋，戴红抹额来应诏。”[⑤]朝廷当时招募勇士以御吐蕃，娄师德头戴红抹额前来应诏，显然，抹额最初是一种戎装，后来才作为冠饰用于乐舞表演。

表 3-4 十部乐中异域乐舞的舞服[⑥]

		头部	上衣	下裳	足部
天竺乐	舞人	辫发	朝霞袈裟		行缠、碧麻鞋
	乐人	皂丝布头巾	白练襦、绯帔	紫绫袴	
高丽乐	舞人	椎髻、绛抹额	黄裙襦	赤黄袴	乌皮靴
	乐人	紫罗帽，饰以鸟羽	黄大袖、紫罗带	大口袴	赤皮靴
龟兹乐	舞人	红抹额	绯襖	白袴帑	乌皮靴
	乐人	皂丝布头巾	绯丝布袍、锦袖	绯布袴	
安国乐	舞人		紫襖	白袴帑	赤皮靴
	乐人	皂丝布头巾	锦褾领	紫袖袴	
疏勒乐	舞人		白襖、锦袖、赤皮带		赤皮靴
	乐人	皂丝布头巾	锦襟褾	白丝布袴	
康国乐	舞人		绯襖、锦领袖	绿绫浑裆袴 白袴帑	赤皮靴
	乐人	皂丝布头巾	绯丝布袍、锦袖		
高昌乐	舞人	红抹额	白襖锦袖、赤皮带		赤皮靴
	乐人				

从上衣和下裳部分看，朝霞袈裟、帔、袍服与襖、袴与袴帑、皮带等都是典型的外来服饰。朝霞袈裟是天竺乐中的特色服饰，古印度是佛教的发源地，舞者身披朝霞色袈裟，完全符合乐舞发祥地的特点，体现出此乐舞浓郁的宗教色彩。

① （北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷 216 上《吐蕃传上》，中华书局，1975 年，第 6072 页。
② （北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷 221 上《西域传上》，中华书局，1975 年，第 6220 页。
③ （北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷 221 下《西域传下》，中华书局，1975 年，第 6258 页。
④ （北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷 222 下《南蛮传下》，中华书局，1975 年，第 6318 页。
⑤ （北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷 108《娄师德传》，中华书局，1975 年，第 4092 页。
⑥ 本表根据（后晋）刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志二》，中华书局，1975 年，第 1069-1071 页编写。

帔，即帔帛，是一种以绢、纱为材质制成的，搭于女子肩臂上的装饰性服饰，在唐代十分流行。它源自西亚波斯，波斯人不论男女都喜以帔帛为饰，“丈夫剪发，戴白皮帽，衣不开襟，并有巾帔……妇人亦巾帛裙衫。”[①]由此可见，帔帛实为异域外来服饰。袍服与襖是异域乐舞重要的舞服。袍服是一种较为紧身的服饰，多长及膝部或更长，以翻领或圆领为主，袖口窄小，并配以锦袖、锦领作为装饰。襖是夹有棉絮的棉衣，多为短袖，较袍服稍短，整体形制与袍服基本相似。袴是与袍服相配的下装，是便于骑射的北方少数民族服饰。袴帑是一种紧缚于小腿上的织物，龟兹、安国、康国的舞人均配有袴帑，从袴帑的形制看，紧缚于小腿之上，体现了西域民族服饰紧窄、轻便的特色，同时用于舞蹈表演时，还便于配合繁复的舞步和激烈的腾跳动作。舞服中的皮带搭配上袍下袴的袴褶服使用，也带有纯正的西域风格。

从舞者足部所穿鞋的类型也可以反映出该乐舞所体现的地域特色。天竺乐的舞者“行缠，碧麻鞋”[②]，行缠，指的是用布缠腿，碧麻鞋是指“淡白色的鞋子，脚背较紧，用锦制成，刺以绣饰”[③]。行缠、碧麻鞋配合朝霞袈裟，是僧人的典型装扮。除天竺乐外，其余乐舞的舞者均穿皮靴，脚穿皮靴是异域乐舞显著的着装特点之一。西北少数民族多善于骑射，而且气候较中原地区寒冷，所以他们选择既方便又保暖的皮靴作为常穿服饰。此外，皮靴还作为特色服饰用于民族舞蹈表演，在舞蹈表演中，舞者常常利用皮靴进行丰富的脚下动作，同时皮靴踏地击打出的节奏还能为演出增效。

除十部乐中的七部异域乐舞外，胡旋、胡腾和柘枝三大舞也是唐代异域舞蹈的重要代表，其服饰同样充满异域民族特色。胡旋舞的舞者（图 3-2）上着紧身衣，露臂，下着裤口呈花瓣状的紧身裤，赤足，颈配璎珞，臂绕长巾，并佩有手镯、臂钏等装饰品。其中佩饰璎珞和臂钏均非中原所有，璎珞是一种流行于古印度的项饰，而臂钏则本为“西国之俗风”[④]。柘枝舞的舞服较胡旋舞更为绚丽，“带垂鈿胯花腰重，帽转金铃雪面回”[⑤]，“绣帽珠稠缀，香衫袖窄裁”[⑥]，“促叠蛮鼍引柘枝，卷檐虚帽带交垂。紫罗衫宛蹲身处，红锦靴柔踏节时”[⑦]。从唐诗的描写中我们可以看出，柘枝舞的舞者头戴饰以飘带的卷檐虚帽，帽上缀有金铃和珠翠等饰物，身着窄袖罗衫，足蹬红锦靴。卷檐虚帽是一种尖顶，中空，帽檐上卷的胡

① （后晋）刘昫：《旧唐书·西戎列传》卷 198《西戎传》，中华书局，1975 年，第 5311 页
② （后晋）刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志二》，中华书局，1975 年，第 1070 页。
③ （日）岸边成雄撰，梁在平等译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局，1973 年，第 519 页。
④ 纳春英：《唐代服饰时尚》，中国社会科学出版社，2009 年，第 130 页。
⑤ （清）彭定求等：《全唐诗》卷 446 白居易《柘枝妓》，中华书局，1960 年，第 5006 页。
⑥ （清）彭定求等：《全唐诗》卷 448 白居易《柘枝词》，中华书局，1960 年，第 5053 页。
⑦ （清）彭定求等：《全唐诗》卷 511 张祜《观杨瑗柘枝》，中华书局，1960 年，第 5827 页。

帽，配合窄袖衫和红锦靴体现了中亚地区的民族服饰特点。

2. 中外融合的唐代舞服

异域舞服充满了极富特质的衣饰和佩饰，这些新奇而具有鲜明民族特质的服饰，随异域乐舞的兴盛渐趋流行，使中原传统的长袖裙襦、碧轻纱衣、云冠锦屣式的舞服有了很大的改变。

《西凉乐》是中原乐舞和西域乐舞共同创造的产物，其舞服融中原传统和异邦色彩于一身，既有与中原传统清商乐相似的假髻、玉钗、五彩接袖，又不乏丝布褶、大口袴、乌皮靴的胡服装扮。形式多样的发髻并饰以珠翠是中原舞伎常见的装扮，西凉乐中缀以玉钗的假髻头饰充分体现了这一特点。除此之外，舞衣袖口部分另附的五彩接袖，也与传统清商乐中长袖飘扬的舞蹈颇为相似。头饰和舞袖体现了西凉乐舞服的中原特色，而丝布褶（袍或衫）、大口袴、乌皮靴的搭配则与龟兹乐、康国乐的舞服相似，是典型的胡族服饰。

二部伎的乐舞作品同样是中外舞服结合的典范。坐、立二部伎是唐代重要的乐舞作品，主要为帝王歌功颂德而创，相较其他燕乐作品其政治性较强。一般情况下，政治性较强的音乐作品其舞服装扮应更趋正统，在二部伎舞服中，进德冠、金铜冠等冠饰搭配大袖裙襦、五彩画衣和履的舞服形制充分体现了这一点。但伴随着唐代大规模的音乐文化交流，二部伎的乐舞作品在乐曲、乐器方面都呈现出异域倾向，这种异域倾向同样也表现在舞服方面。坐部伎于堂上坐奏，其政治性和艺术性较立部伎高，在六部坐部伎的乐舞中，《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《破阵乐》以及《燕乐》中的《景云乐》，它们的舞者都足蹬极富西北少数民族特色的靴子。立部伎中的《安乐》，舞者面部带着狗嘴兽耳的金制面具，以垂线作假发，头戴画有凶兽的皮质帽子，这又是西北羌胡族的特色服饰装扮。《太平乐》舞者头戴的红抹额，也体现了西北民族服饰的特色。

综上所述，无论是《西凉乐》还是二部伎，它们的舞服都体现了中外舞服在唐代乐舞中的融合。

（二）实物史料中的异域舞服

除见于文字史料中的异域舞服外，在唐代诸多乐舞壁画和实物舞俑中，我们同样也可以看到许多身着异域舞服的中原乐舞人。

在唐昭陵燕妃墓壁画中，有一位弹琵琶的乐伎（图 3-11），她头梳鬟髻，内着窄袖衫，外罩半臂，肩搭帔帛，下着间色曳地长裙。其中鬟髻和间色长裙分别是流行于唐代的中原传统发式和备受汉族女子钟爱的裙装，这两件服饰体现了舞服的中原风格。而窄袖衫、半臂和帔帛则体现了异域舞服的特色。窄袖衫符合西域

民族紧窄贴身的服饰特点，是典型的胡服；半臂，又称半袖，是一种套于衫、襦之外的短袖上衣，对襟，领口较大，孙机先生通过对克孜尔石窟中龟兹供养人服饰的考察，认为“唐代女装中的半臂，应受到龟兹服饰的影响”[①]，有异域胡服的性质。

在唐李爽墓墓室东壁的壁画中，有一位吹箫的男装女伎，她头扎黑巾，身着绯色圆领窄袖过膝长袍，腰系黑带并佩有囊，下着绿色条纹裤，裤口紧扎，脚穿白色尖头鞋。绯色圆领窄袖袍搭配绿色条纹裤是典型的胡服装扮，这与康国乐乐舞伎人的舞服颇为相似。

图 3-11（唐）燕妃墓乐伎壁画[②]

图 3-12（唐）李爽墓男装吹箫女伎壁画摹本[③]

在唐郑仁泰墓中出土了一组彩绘乐舞俑（图 3-13），其中舞伎二人，乐工五人。两名舞伎，头梳双螺髻，上身着饰有接袖的对襟窄袖衫，外罩半臂，下身着曳地长裙。乐工中的四人头梳双螺髻，一人梳单螺髻，所着服饰基本相似，均为内着窄袖衫，外罩半臂，下着长裙。螺髻和长裙是富有传统色彩的中原服饰，而窄袖衫和半臂则是独具民族风貌的外来服饰，它们共同出现在唐代舞蹈的服饰装扮中，充分体现了中外舞服的交流与融合。

在南京博物院里存有两件唐代舞俑陶塑（图 3-14），此二舞俑头梳双螺髻，上身着翻领对襟的窄袖衫，下着长裙，足蹬尖头靴，从舞服装扮来看，翻领对襟窄袖衫和尖头靴是典型的异域舞服。

① 孙机：《唐代妇女的服装与化妆》，文物，1984 年第 4 期，第 58 页。
② 昭陵博物馆：《昭陵唐墓壁画》，文物出版社，2006 年，第 175 页。
③ 张鸿修：《中国唐墓壁画集》，岭南美术出版社，1995 年，第 46 页。

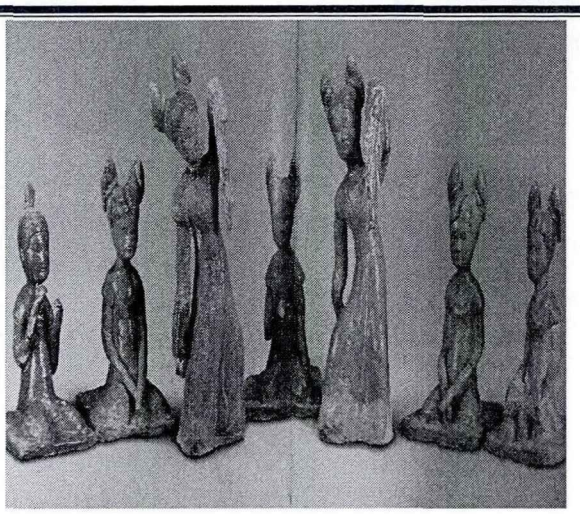

图 3-13 （唐）郑仁泰墓乐舞俑①

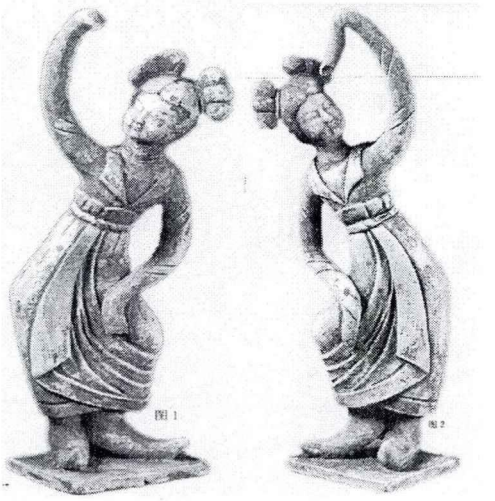

图 3-14 （唐）舞俑②

地域、民族、文化的差异，形成了异域乐舞别具一格的特色服饰，在唐开明兼容的文化氛围下，这些来自异域的舞服以其精妙的艺术性和强大的实用性在这个时代大发异彩，它们与汉族传统舞服相结合，成功的配搭出不同样式、不同穿着方式的舞蹈服饰，创造出精美华丽、多彩时尚的唐代舞服，成就了乐舞服饰的辉煌时代。

本章小结

乐舞文化是唐代文化的重要代表，虽历经千年，至今依然备受追捧，究其原因，我们不难发现，唐代乐舞在不失中原柔美之气的基础上饱纳异域雄健之风，在乐曲、舞蹈，乐器、舞服诸多方面呈现出明显的异域倾向。龟兹、康国等异域乐曲渗透雅乐、燕乐之中，使乐曲更加美妙；胡旋、胡腾等异域舞蹈对比清商曼妙舞姿，使舞蹈更为炫动；琵琶、觱篥等异域乐器配合中原本土乐器，使乐器更趋多样；半臂、袴帑等异域舞服搭配中原传统舞服，使舞服更显华美。总之，异域乐舞的盛行带给大唐乐舞一种崭新艺术风格，为中国古代乐舞文化增添了浓墨重彩的一笔。

① 冀东山：《神韵与辉煌——陕西历史博物馆国宝鉴赏·陶俑卷》，三秦出版社，2006 年，108-109 页。
② 王清雷：《重生的中国古代乐队-千姿百态的乐俑之唐朝篇（上）》，广播歌选，2011 年第 10 期，第 52 页。

第四章　唐代乐舞异域倾向的影响

唐代乐舞出色的展现了中国古代乐舞文化发展的最高成就。在唐代乐舞形成和发展的过程中，风格迥异的异域乐舞饰演了十分重要的角色，它们在大唐富庶、开放的社会氛围下不断输入与渗透，为中原地区乐舞文化的发展注入了新的生机，使唐代乐舞在乐曲、舞蹈、乐器、舞服等方面都呈现出异域倾向，并迅速在音乐界吹起了一股弥漫朝野的异域之风。随着这股异域乐舞之风的到来，唐代的音乐生活逐渐丰富，唐人的精神世界渐趋活跃，唐代的诗歌创作更显繁荣。

一、对唐代音乐生活的影响

频繁的对外交流和开明的文化政策，使大量域外音乐传入中原地区，它们或与汉族传统音乐相结合形成中西合璧的具有独创性的新音乐，或依然保持本民族音乐的特点以其新奇的表演方式，高超的技艺博得汉人的喜爱。随着它们的不断融入，唐代的音乐生活更加多彩繁荣，不仅宫廷音乐的内容得到丰富，而且民间音乐的发展也逐渐活跃。

（一）丰富了宫廷音乐的内容

宫廷内的音乐活动兼具政治和娱乐的双重功用。雅乐和燕乐是唐代宫廷音乐的重要组成部分，雅乐主要作为郊祭礼乐，其政治性较强，燕乐主要用于宫廷宴享，较之雅乐其娱乐性较强，是唐代的主流音乐。在继承前朝的基础上，随着频繁对外文化交流的展开，异域乐舞在唐代大发异彩，并对雅乐和燕乐的发展都产生了影响。雅乐自产生之日起便以正统音乐的地位存在，到了唐代由于胡乐的盛行，作为正统的雅乐也不免受其影响渗入了些许异域音乐成分，但正统礼乐的稳固基础和有限的使用范围，使异域乐舞在宫廷雅乐中并没有产生特别大的影响。相比之下，作为宫廷音乐主流的燕乐则受到异域乐舞的很大影响，不仅体系更趋多元，而且内容也更显丰富，所以，异域乐舞对唐代宫廷音乐的影响主要体现在燕乐上。

在唐代的宴享宴会中，燕乐表演是必不可少的。随着大量异域音乐的流入，宫廷燕乐的表演内容越来越丰富，许多来自域外和受其影响较大的乐舞成为宴享的必备曲目，流行于宫廷中。十部乐及之后的二部伎是唐代宫廷燕乐的重要代表，

在两者相加的二十四部乐舞中，地道的异域乐舞及结合异域乐舞改编而成的宫廷乐舞所占比例达百分之八十以上。除此之外，《胡旋》、《胡腾》、《柘枝》、《达摩支》、《大渭州》、《阿辽》、《拂菻》、《菩萨蛮》等异域舞蹈，以及结合异域舞蹈改编而成的《霓裳羽衣》、《屈柘枝》等舞蹈，也是备受欢迎的宫廷表演性舞蹈。这些来自域外的音乐、舞蹈为宫廷达官显贵的宴集活动增添了新的内容。杨再思是武后朝的宰相，据史记载，他为御史大夫时，曾在一次集于司礼寺的宴会中“剪纸自帖于巾，却披紫袍，为高丽舞”[①]。景龙年间，中宗召集近臣宴于宫中，席间为娱乐所需“工部尚书张锡为谈容娘舞……给事中李行言唱驾车西河，左金吾卫将军杜元琰诵婆罗门咒”[②]，其中《驾车西河》一曲虽无确切的来源记载，但从曲名看，疑与《西河狮子》、《西河剑器》为同一曲调，《西河狮子》、《西河剑器》经任半塘先生考证为胡乐，且吟唱者李行言又籍于陇西，所以其所吟唱的《驾车西河》之曲也极有可能为胡风浓重的乐曲。而武将杜元琰吟诵的《婆罗门咒》可能与天竺的佛教音乐有关。因此通过上述分析可知，来自域外的乐舞为宫廷燕乐增添了许多新的表演内容，对宫廷音乐活动产生了极大的影响。

宫廷音乐活动除传统的音乐、舞蹈表演外，还包括散乐表演。“散乐者，历代有之，非部伍之声，俳优歌舞杂奏。”[③]在宫廷中散乐表演时常举行，且常见于宫廷朝会和小型宴会中，在特定的节日和迎宾典仪等重要场合还设有大型的散乐表演。散乐的表演内容主要以杂技、幻术、歌舞戏为主，其中吞刀吐火、自残刑虐性质的幻术表演，都卢寻橦、倒舞伎等杂技表演以及舞马、舞象、舞犀等动物表演都是自西域及南亚诸国而来的。这些胡夷之伎的参演，不仅提高了宫廷音乐活动的观赏性和娱乐性，而且在逐渐流行的过程中，进一步丰富了宫廷音乐的表演内容。

除了对宫廷音乐的表演活动产生极大影响外，异域音乐对唐代的燕乐调式理论也产生了很大的影响。燕乐二十八调是唐代重要的律调理论，它的形成与苏祇婆所传五旦七调理论密切相关。苏祇婆是西域龟兹人，北周武帝天和三年（568 年），他携五旦七调音乐理论，随武帝所娉突厥皇后阿史那氏来到中原，至隋朝，在“开皇乐议”面对乐调不谐的情况下，音乐家郑译借鉴苏祇婆的五旦七调理论创制了八十四调理论，唐燕乐二十八调便渊源于此。据邱琼荪先生考证，在唐燕乐二十八调中，“可确信为外来乐调的有：正宫调、道调宫、南吕宫、大石调、小石调、歇指调、越调、般涉调、正平调、黄钟调共十调，可能为外来乐调的有双调。”[④]由

① （后晋）刘昫：《旧唐书》卷 90《杨再思传》，中华书局，1975 年，第 2919 页。
② （后晋）刘昫：《旧唐书》卷 189 下《儒学传下》，中华书局，1975 年，第 4970 页。
③ （后晋）刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志二》，中华书局，1975 年，第 1072 页。
④ 邱琼荪：《燕乐探微》，上海古籍出版社，1989 年，第 284 页。

此分析可知，在唐燕乐二十八调中，外来胡乐调所占比例达三分之一多。乐律问题是音乐的本质问题，它决定了音乐的性质和风格，外来胡乐调大量加入燕乐二十八调，不仅充实和完善了宫廷律调体系，而且还为宫廷燕乐增添了胡乐调下众多风格迥异的音乐作品。

随着异域音乐舞蹈、散乐表演及胡乐律调在宫廷音乐界影响的扩大，胡乐的地位也极具上升。“开元二十四年，升胡部于堂上……后又诏道调、法曲与胡部新声合作。”[①]将胡部升于等级较高的堂上表演，并将其与当时颇受统治者喜爱，典雅稳重的法曲并置而奏，是胡乐地位提升的重要表现。另一个反映胡乐地位上升的重要事件是天宝十三年的曲名修改，“天宝十三载七月十日，太乐署供奉曲名，及改诸乐名。”[②]在五十九首改名的乐曲中，绝大多数是将外来的乐曲胡名汉化，如《龟兹佛曲》改名为《金华洞真》，《耶婆色鸡》改名为《司晨宝鸡》，《达摩支》改名为《泛兰丛》等，所改曲名被太常寺刊刻于石，并颁行中外。此次胡乐改名实为对外来胡乐的吸收与认同，大量异域音乐以制度规定的形式确立下来，反映出这些异域外来音乐在宫廷音乐中的重要地位。

（二）推动了民间音乐的发展

唐代的宫廷音乐因受异域乐舞文化的影响，在内容和风格方面都实现了新的突破，获得了相当大的发展，与此同时，民间音乐生活也呈现出多彩繁荣的景象，这同样与异域乐舞的影响不无关系。

来自域外的乐舞不仅在宫廷风靡一时，而且在民间也广为流行。频繁的对外交流使大批胡人涌入中原，他们活跃、定居于长安、洛阳等各大城市。通过政治互访、经贸往来、文化交流，一部分人被吸纳到宫廷当中，而更多的胡人则聚集在了民间，这其中便不乏域外优秀的民间艺人。他们活跃于市井坊巷、长安街头、歌楼酒肆，其新奇独特的器乐演奏，风俗性浓厚的歌舞表演引得中原百姓叹为观止，并迅速在中原唐土掀起一股学习胡乐的风潮，“女为胡服学胡妆，伎进胡音务胡乐”[③]，“城头山鸡鸣角角，洛阳家家学胡乐”[④]。蔚然成风的异域乐舞在民间的流行，有力的推动了民间音乐的发展。

域外的音乐、舞蹈在唐代民间相当流行。据史载“自周隋以来，管弦杂曲数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也”[⑤]。“天宝中，乐

①（北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷22《礼乐志十二》，中华书局，1975年，第476页。
②（北宋）王溥：《唐会要》卷33《雅乐下》，中华书局，1955年，第615页。
③（清）彭定求等：《全唐诗》卷419元稹《法曲》，中华书局，1960年，第4616页。
④（清）彭定求等：《全唐诗》卷298王建《凉州行》，中华书局，1960年，第3374页。
⑤（后晋）刘昫：《旧唐书》卷29《音乐志二》，中华书局，1975年，第1068页。

人及闾巷好唱胡渭州，以回纥为破”[①]，“龙朔以来，人唱歌名突厥盐”[②]，“开元、天宝中，人间多于宫调中奏突厥神”[③]。作为西域音乐的典型代表及受胡乐影响甚大的音乐，龟兹乐和西凉乐以管弦曲、鼓舞曲的形式流行于市井坊巷，《胡渭州》、《回纥》、《突厥盐》、《突厥神》等典型胡乐也在民间闾巷广为传唱，由此足见，异域音乐在民间的流行程度。在长安街头的歌楼酒肆中，常常有能歌善舞的胡姬助酒献舞，她们“笑春风，舞罗衣”[④]在侑酒助兴的过程中，不知不觉的将胡乐胡舞传播至民间音乐生活中。胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞是来自中亚地区的民间舞蹈，也是以艺出众的胡姬娴熟且擅长的技艺，她们常常舞于歌楼酒肆之中，旋转如风、跳跃轻盈、热情奔放的舞蹈引人驻足流连，由此也使域外胡舞在唐代民间迅速传播开来。

伴随着异域乐舞的流行，外形独特、发声铿锵的胡乐器也开始流行于大江南北。宫廷内，琵琶、羯鼓、箜篌、觱篥，声漫宴集，宫廷外，异域乐器作为乐舞伴奏常现于歌楼妓馆、酒肆戏场，甚至还出现在民间的音乐比赛中。据《乐府杂录》记载，德宗贞元年间，长安城遇大旱，东西两市展开了大规模的祈雨活动，期间一场别开生面的音乐比赛格外引人注目，当时东市有号称“琵琶第一手”的康昆仑，以一曲新翻羽调《绿腰》震撼全场，正当东市以为稳操胜券之时，西市的彩楼之上，僧人段善本以女装打扮将同一曲目《绿腰》移至枫香调演奏，曲妙声亮，征服了包括康昆仑在内的所有人，引得琵琶名手当场拜师求教。此次音乐比赛虽说以祈雨为目的，但实际却又是当时民间音乐生活的一个侧面写照，以琵琶斗乐，既反映了胡乐器琵琶在民间的流行和受喜爱程度，又为民间音乐生活增添了新的内容。

异域乐舞对民间音乐的影响还体现在散乐上。散乐又称百戏，是集娱乐性和观赏性为一体的音乐表演形式。在唐代宫廷音乐生活中，散乐是继音乐、舞蹈之外又一重要的表演内容，同样，这种表演形式在民间也备受欢迎，惊险奇幻的技艺，通俗易懂的内容更能引起百姓的共鸣，使得散乐在民间获得了更大的发展空间。唐代设有专供表演百戏节目的戏场，宫廷内上演的西域幻术、杂技及动物表演在民间戏场也颇受欢迎。除此之外，来自西域的民间歌舞戏也深得喜爱，“歌舞戏是以故事情节为主，由演员装扮人物，用歌唱或说白并辅之以表情动作的演戏形式。”[⑤]在唐代，歌舞戏见于宫廷教坊，但它的发展繁荣确是在民间。唐代比较

---

①（北宋）李昉等：《太平广记》卷140《应征六·僧一行》，中华书局，1961年，第1099页。
②（唐）张鷟撰，赵守俨点校：《朝野佥载》卷1，中华书局，1979年，第8页。
③（唐）姚汝能撰，曾贻芬点校：《安禄山事迹》，上海古籍出版社，1983年，第34页。
④（清）彭定求等：《全唐诗》卷162李白《前有一樽酒行》，中华书局，1960年，第1686页。
⑤ 王永平：《游戏、竞技与娱乐——中古社会生活透视》，中华书局，2010年，第48页。

著名的歌舞戏有《踏谣娘》、《钵头》、《大面》，其中《钵头》是自西域而来的民间歌舞戏，主要表现的是胡人为猛虎所噬，其子上山寻父，并与猛虎搏斗的场面。《拔头》在民间社会十分流行，“两边角子羊门里，犹学容儿弄钵头”[①]，连里巷的小儿都能模仿艺人的《钵头》表演，可见，这出歌舞戏在民间的流行程度。唐代还有另一种称为歌舞戏的“合生”表演，“合生来自胡人，全为胡伎”[②]，“乃初唐歌舞戏之形式，已分明将歌舞托于生旦故事，而配以生动之表情”[③]。合生以当时的妃主、王公等上层人物为表演对象，内容轻松欢愉，“较之古人往事，愈觉亲切有味，故观众为之颠倒不尽”[④]，流行之势“始自王公，稍及闾巷”[⑤]，就连街市上的孩童也能表演一二，可见，在民间十分流行。

在唐代民间还曾流行过一种群众性的歌舞娱乐活动——泼寒胡戏，又名乞寒胡戏。它是来自西国外蕃具有驱鬼祈福性质的风俗性舞蹈，此戏大约在隆冬十一月举行，参与者“裸露形体，浇灌衢路，鼓舞跳跃而索寒也”[⑥]。初唐特别是中宗、睿宗统治时期，此戏在社会上广为盛行，每逢活动之时，人们纷纷走上街头，在喧腾的鼓乐声中泼水追逐、歌舞跳跃，整条街道“旗鼓相当，腾逐喧噪”[⑦]十分热闹。此种热闹的气氛也感染了统治阶层，“自则天末年，季冬为泼寒胡戏，中宗尝御楼以观之”[⑧]，“神龙元年十一月……御洛城南门楼，观泼寒胡戏”[⑨]。虽然此戏曾一度盛行，但持续的时间并不长，在泼寒胡戏盛行期间，朝中官吏吕元泰、韩朝宗、张说等人，都曾向当朝统治上书言及此胡俗之戏的危害，终于在玄宗开元二年（714 年），朝廷颁布《禁断腊月乞寒敕》，敕言：“腊月乞寒，外蕃所出，渐渍成俗，因循已久……自今以后，无问蕃汉，即宜禁断”[⑩]。从敕令中可以看出，自外蕃而来的乞寒之戏已浸入唐代社会成为习俗，且禁断不分蕃汉，由此可见，这一活动当时的影响力，最终不得已以政治的强制力来禁断。虽然此戏被禁断了，但活动中伴奏的《苏幕遮》曲和浑脱舞却被保留了下来，并在唐代的音乐生活中颇具影响。

异域乐舞盛行流传于唐代的宫廷与民间，无论是音乐、舞蹈，还是散乐百戏，无不在异域乐舞文化的浸染下更显多姿多彩。它们的到来，丰富和发展了唐代的音乐生活，为唐代深厚的音乐文化输入了新鲜的血液，为绚烂的音乐之花提供了

① （清）彭定求等：《全唐诗》卷 511 张祜《容儿钵头》，中华书局，1960 年，第 5847 页。
② 任半塘：《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984 年，第 270 页。
③ 任半塘：《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984 年，第 268 页。
④ 任半塘：《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984 年，第 272 页。
⑤ （北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷 119《武平一传》，中华书局，1975 年，第 4295 页。
⑥ （元）马端临：《文献通考》卷 148《乐二十一》，中华书局，1986 年，第 1294 页。
⑦ （北宋）欧阳修，宋祁：《新唐书》卷 118《吕元泰传》，中华书局，1975 年，第 4277 页。
⑧ （后晋）刘昫：《旧唐书》卷 97《张说传》，中华书局，1975 年，第 3052 页。
⑨ （后晋）刘昫：《旧唐书》卷 7《中宗本纪》，中华书局，1975 年，第 141 页。
⑩ （北宋）宋敏求：《唐大诏令集》卷 109《禁约下》，中华书局，2008 年，第 565 页。

新鲜的养分。

二、对唐人精神世界的影响

开放型的国家文化造就了唐代开放、向上的时代精神，来自域外的音乐文化所彰显的性格与风貌恰好与这种积极向上的时代精神相吻合，所以能够在广袤的唐土生根发芽，繁荣壮大。反过来，这些因与时代精神相契合而广受欢迎的异域乐舞文化，在大规模传入之后又对唐人精神世界的活跃产生了重要影响。

唐人的精神世界“由表层和潜层组成，表层指向感性世界，包括音乐生活等一切与审美有关的内容，潜层指向理性世界，”[①]包含儒、释、道，但多元之中又统一于儒家。外来胡乐作为音乐生活的一部分，对唐人的感性世界产生了重要的影响。最早的乐舞产生于原始社会，那个时代无阶级、等级可言，原始乐舞始终处于一种无拘无束的发展状态。进入阶级社会后，经过周公的制礼作乐，乐已非单纯艺术性的乐，而是与礼相结合被提到了政治的高度，特别是以孔子为代表的儒家思想确立并逐渐占据正统地位以后，礼和乐的关系变得更加巩固。以孔子为代表的大儒们虽自言“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声。声成文，谓之音”[②]。表达出乐由心生，由情生的想法，但却又极力强调乐的政治功用，提出所谓的“声音之道与政通矣”[③]、“无礼不乐”[④]等，将音乐情感的表达限定在“礼”的框架当中，一切皆以与之相应的政治利益为主。从而忽视了“乐”本身所具有的表情达意的功能，压制了人们通过乐实现情感表达的愿望，这种失去情感与美感的乐是难以满足人们感性世界需要的。为了更好的发挥音乐的情感功能，汉魏之际的音乐界做了努力，相和歌、清商乐都是寻求突破的表现，但在那个“独尊儒术”的时代，这些努力的成果必然会上打上儒家礼乐思想的烙印。随着南北朝时期民族大融合的展开，胡乐大规模流入中原，到了唐代，强盛的国力、开明的政策以及儒释道三教合一下多元、自由的思想界，又合力成就了一个开放的时代，胡乐至此大盛于朝野。自域外而来的胡乐因未受到根深蒂固的礼乐思想影响，而能够尽情的表达音乐情感，同样，这些自域外而来的极具民族风情的音乐又体现出朝气蓬勃、充满生机的自然之美。它们的到来填补了音乐在唐人感性生活里情感表达功能的不足，为唐人的精神世界注入了新的活力。

在异域音乐中，有一种特殊的曲体形式——解曲。“凡乐，以声徐者为本，声

① 罗希：《唐代胡乐入华及审美问题研究》，西北大学博士学位论文，2012 年，第 206 页。
② 杨天宇：《礼记译注》乐记，上海古籍出版社，2004 年，第 468 页。
③ 杨天宇：《礼记译注》乐记，上海古籍出版社，2004 年，第 468 页。
④ 杨伯峻：《春秋左传注》文公七年，中华书局，1981 年，第 564 页。

疾者为解，自古奏乐曲终更无他变，隋炀帝以清曲雅淡，每曲终多有解曲……然解曲乃龟兹、疏勒夷人之制。”[①]解曲源自西域，多用在乐曲的结尾部分，是乐曲中“不须歌唱而只须用器乐演奏或器乐伴奏着进行跳舞的部分”[②]，节奏快速有力、曲风热烈奔放是解曲最突出的特点。中国传统乐曲由于受儒家中庸思想的影响，多以清雅、恬淡为美，乐曲演奏平缓柔和，曲调起伏不明显，这种乐曲虽给人以柔美清雅之感，但在情绪表达方面却显得单调、乏味。解曲的曲风迥然有别于中土娴雅、舒缓之乐，它的出现纾解了中原传统乐曲的乏味感。在舒缓的乐曲即将结束之时，突然进入一段快速且强烈的旋律刺激观者的听觉神经，使观者在前曲中压抑的情绪迅速得到释放，随即迸发出一种慷慨激昂、热情亢奋的饱满情绪，这样的设置能够给人以精神上革故鼎新的满足感和愉悦感。同时，在进入解曲阶段的演奏后，胡乐明显而强烈的曲调变化，又使观者在节奏跳跃的乐曲中产生一种无拘无束的听觉感受。至此，唐人内心深入自由奔放、热情活跃的情绪，通过极富自然活力和自由精神的异域解曲得到充分释放，唐人感性精神世界的不足也由此得到满足。

解曲以明显且强烈的调式变化激发了唐人的内心情感，同样，来自域外的舞蹈凭借丰富多变的舞蹈动作使唐人感性的精神世界又一次受到震撼。中国传统舞蹈包括庙堂祭享之舞，宫廷及民间的表演性舞蹈。庙堂之舞谨遵儒家礼乐思想，等级界限明显，舞蹈与舞人的编配有严格的规定，绝不允许僭越，这种舞蹈有极强的政治性，特定的范式使舞蹈表演沉闷且压抑，毫无生气。在胡舞大规模传入之前，宫廷与民间的表演性舞蹈已初具规模，但受传统思想的影响，中原舞蹈多以和缓、含蓄为美，舞蹈动作轻盈、柔缓。而随着胡乐的大规模到来，传统舞蹈和缓、含蓄的舞风逐渐被刚健有力的胡舞所寖染。胡舞体现的是一种健劲跃动之美，“或踊或跃，乍动乍息，跷脚弹指，撼头弄目，情发于中，不能自止。”[③]胡旋舞、胡腾舞和柘枝舞是唐代极为流行的三大胡舞，急速旋转、腾跃有力的舞蹈动作是它们较中原传统乐舞的迥异之处。“舞蹈有着与生俱来的生命内涵，是生命活力的体现。”[④]来自域外的胡舞便是通过这些繁复、强烈、多变的舞蹈动作，为我们传递出一种昂扬向上的精神，一种跃动的生命感，一种生存在广阔戈壁、草原的人们对自由的崇尚之感。这种热情奔放、生机勃勃、追求自由的舞蹈魅力感染着唐人，使他们原本就奋发向上、积极进取的时代精神在广度和深度上更趋宽厚与博大。

---

① （南宋）陈旸：影印文渊阁四库全书《乐书》卷164，台湾商务印书馆，1989年，第755页。
② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981年，第116页。
③ （唐）杜佑：《通典》卷142《乐二》，中华书局，1988年，第3614页。
④ 袁禾：《中国舞蹈美学》，人民出版社，2011年，第334页。

乐器是音乐活动中必不可少的重要部分，是音乐舞蹈表情达意的工具。在异域胡乐器充斥的唐代，唐人的精神世界因胡乐器独特音色所表达出的情感而得到满足。中国古代乐器种类繁多，包括中原本土乐器和异域胡乐器，在传统的本土乐器中，钟和磬是雅乐乐器的代表，琴和筝是俗乐乐器的代表。钟、磬多用于雅乐，由于形制较大所发之声浑厚、沉闷，给人以严肃、庄重之感。琴、瑟多用于雅乐之外的俗乐，琴声沉静而古朴，瑟声柔和而圆润，多显中正平和之韵。不同于中原传统乐器浑厚、沉静的音色效果，异域胡乐器所发之声“铿锵铿鏘，洪心骇耳”[①]。琵琶、羯鼓分别是胡乐器中弹拨类乐器和打击类乐器的典型代表。琵琶音域宽广，根据不同的运拨方法可以展现出不同的音色效果，既可以刚劲、激越，犹如银瓶乍破，又可以清脆、响亮，犹如珠落玉盘，还可以细腻、圆润，犹如悠悠琴声，表现力极为丰富。鼓是重要的打击类乐器，节奏鲜明、有力，在外来的众多胡鼓中比较有代表性的是羯鼓。它的声音急促且响亮，尤其适合节奏较快的曲目，它既可作为战鼓助势生威，又可在高楼赏景时破空透远，展现异域胡乐器响亮、辽远的音色，甚至还具“解秽”之效，玄宗就曾在听琴时，将琴者叱出，令内官“速召花奴将羯鼓来，为我解秽”[②]。异域乐器丰富而独特的音色效果打破了中原音乐不温不火的感觉，其宽广多变的音域真实的表达了跌宕起伏的情感变化，洪亮、辽远的声效又使唐人内心感性的精神世界获得了一种振奋而又自由的满足。

音乐不仅满足人们的视听享受，而且还是人们内心情感的外在表达。在儒家思想占正统地位的中国古代社会，音乐文化的发展始终受儒家礼乐思想的影响，束缚于“礼”框架下的“乐”也因趋于理性化而逐渐失去了音乐最原始的情感表达功能，造成了人们感性精神世界的不足。相比之下，胡乐却自然的表达着情感，源于广袤戈壁和草原的异域音乐，因受封建礼乐思想的束缚较少，所以更显纯正与自然。它丰富多变的乐曲调式、张弛有力的舞蹈表演、音色多样的器乐演奏真实的表达着自然流露的内心情感，表达着对自然、生命、自由的深刻体悟。随着大唐开放时代的到来，胡乐大规模涌入中原，它们的到来给唐人带来了耳目一新的感官享受，礼乐思想压抑下的情感迅速得到释放。同时“胡乐多变的文化色彩又唤醒了唐人深藏于潜意识中对开放之美，自然之美以及对人性本真的向往之心。”[③]总之，异域乐舞的到来进一步拓展了唐人开放、进取的时代精神，为唐人的精神世界提供了尽情表达情感的音乐，为唐人张扬个性、追求自由、尊崇生命的气质找到了精神出口。

---

①（唐）杜佑：《通典》卷142《乐二》，中华书局，1988年，第3614页。
②（唐）南卓：《羯鼓录》，辽宁教育出版社，1998年，第4页。
③ 罗希：《唐文化中的胡风胡韵及其审美影响》，社会科学家，2011年第12期，第28页。

三、对唐代诗歌创作的影响

诗歌与音乐有着密切的关系，“乐以诗为本，诗以声为用”[①]。唐代是我国诗歌创作史上的黄金时代，惊人的数量、广泛的题材、充沛的情感使唐诗成功脱颖于唐代文学界，成为唐代的象征和符号之一。作为文化领域的重要代表，唐诗的勃兴与政治、经济的发展密不可分，同样也离不开文化领域的另一个重要成就——唐乐的支持。异域乐舞的大规模流入使唐乐沾染了浓厚的异域色彩，这些饱含特色的异域乐舞对唐诗的创作产生了重大影响，它们丰富的音乐内容扩展了唐诗的创作题材，充沛的情感表达丰富了唐诗的艺术表现力，这些都有力的推动了唐代诗歌创作的繁荣。

（一）扩展了唐诗的创作题材

朝气蓬勃的唐王朝给诗歌创作带来了新的气象，唐代以豪迈雄壮的诗风取代了六朝以来诗歌创作颓废不振的绮靡之气，将诗歌创作推向巅峰。而此时盛行于朝野的异域乐舞传递出的奔放豪迈，蓬勃向上的气息以及表达出的充沛情感恰与唐代的诗风相适，所以成为备受诗人青睐的创作素材。在《全唐诗》中，从不同角度描写异域音乐、舞蹈、乐器、乐舞人的诗作相当多，其中许多还出自李白、杜甫、白居易、元稹等大诗人之手。异域乐舞作为创作题材入诗为唐诗增添了新的题材内容。

在唐代丰富的乐曲中，异域胡曲占据着重要地位。十部乐及二部伎是宫廷燕乐的重要代表，在二十四部乐曲中，纯正地道的异域乐曲以及受异域曲风影响较大的乐曲占有很大比例。同样，在唐教坊大曲和梨园法曲中，也存有大量受异域曲风影响较大的乐曲。丰富且盛行一时的异域胡曲是诗人们中意的创作对象，《凉州》、《伊州》、《甘州》、《骠国乐》、《春莺啭》、《火凤》等都是见于唐诗的异域乐曲或受其影响较大的乐曲。《凉州》、《伊州》、《甘州》属边地大曲，带有浓厚的龟兹乐曲风，唐诗中涉及此三曲的作品很多，如：李益《夜上西城听梁州曲二首》、白居易《伊州》、薛逢《醉中闻甘州》等。《骠国乐》是当时唐南部国家骠国所献之乐，白居易、元稹所作《骠国乐》、胡直钧《太常观阅骠国新乐》等都直接描写了骠国乐的表演盛况。《春莺啭》和《火凤》分别是由龟兹音乐家白明达和疏勒琵琶乐人裴神符所作乐曲，元稹在《法曲》中提到二曲“火凤声沉多咽绝，春莺啭罢长萧索”[②]。此外，张祜《春莺啭》、李百药《火凤辞》也是涉及二曲的诗作。

---

①（南宋）郑樵：《通志》卷49《乐一》，中华书局，1987年，第625页。
②（清）彭定求等：《全唐诗》卷419元稹《法曲》，中华书局，1960年，第4616-4617页。

炫目多变的舞姿使异域舞蹈风靡朝野，它同样也冲击着诗人们的视觉感官，使他们流连于跃动的胡舞，并将之咏诵于诗歌中。胡旋、胡腾、柘枝舞是流行于唐代，最具代表性的三大胡舞，唐诗中涉及三舞的作品颇多，内容丰富，既有对舞容、舞态、舞服的描写，又有借舞蹈讽喻时政的作品。白居易、元稹所作《胡旋女》、岑参所作《田使君美人舞如莲花北鋋歌》，以“回裾转袖若飞雪，左鋋右鋋生旋风”[①]的诗句描绘了胡旋舞的舞容特点。同时又以“迷君眼”、“惑君心”[②]、“寄言旋目与旋心，有国有家当共遣”[③]。借此讥讽胡舞对时政的危害并告诫君主。李端《胡腾儿》、刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》则将腾跳有力的胡腾舞作为吟咏对象。柘枝舞更是颇得诗人欣赏，《全唐诗》中有刘禹锡《观柘枝舞二首》、张祜《观杭州柘枝》等三十首与柘枝舞相关的诗作。除西域三大舞外，还有诗人将《苏幕遮》、《达摩支》等其他异域舞蹈作为创作题材，如：张说《苏幕遮五首》、温庭筠《达摩支》等。歌舞戏是唐代舞蹈的又一表演形式，在几大著名的歌舞戏中《钵头》来自西域，诗人张祜的《容儿钵头》就描写了宫廷伎人模仿容儿舞《钵头》时的样子。

乐器诗是唐代乐舞诗的重要组成部分。唐代的乐器种类相当丰富，唐诗中提到的乐器就有近三十种，其中描写琵琶、五弦、箜篌、觱篥、羯鼓、胡笳、角等异域乐器的诗作占了很大一部分。从诗作的内容看，大致可分为三类：一类描写乐器的形制、音响效果、演奏技巧。如“南山截竹为觱篥，此乐本自龟兹出”[④]、“切断牙床镂紫金，最宜平稳玉槽深”[⑤]是对觱篥和羯鼓形制的描写。张祜《楚州韦中丞箜篌》、白居易《五弦》，以“千重钩锁撼金铃，万颗真珠泻玉瓶”[⑥]，“大声粗若散，飒飒风和雨。小声细欲绝，切切鬼神语”[⑦]的诗句描写了箜篌和五弦的音响效果。刘景复《梦为吴泰伯作胜儿歌》中，“四弦拢捻三五声，唤起边风驻明月”[⑧]又呈现了琵琶的弹奏技巧。一类借乐器抒情。不同的乐器产生各异的音响效果，诗人们常常借不同的乐器来抒发内心的情感。借琵琶抒发宴享欢愉之乐，“琴筝箫管和琵琶，兴满金尊酒量赊”[⑨]。借箜篌抒发相思惆怅之苦，“箜篌历乱五六弦……相思弦断情不断”[⑩]。借五弦讥讽时弊，“人情重今多贱古，古琴有弦人不

①（清）彭定求等：《全唐诗》卷199岑参《田使君美人舞如莲花北鋋歌》，中华书局，1960年，第2057页。
②（清）彭定求等：《全唐诗》卷426白居易《胡旋女》，中华书局，1960年，第4692页。
③（清）彭定求等：《全唐诗》卷419元稹《胡旋女》，中华书局，1960年，第4618-4619页。
④（清）彭定求等：《全唐诗》卷133李颀《听安万善吹觱篥歌》，中华书局，1960年，第1354页。
⑤（清）彭定求等：《全唐诗》卷738宋齐丘《陪华林试小妓羯鼓》，中华书局，1960年，第8413页。
⑥（清）彭定求等：《全唐诗》卷511张祜《楚州韦中丞箜篌》，中华书局，1960年，第5844页。
⑦（清）彭定求等：《全唐诗》卷425白居易《五弦》，中华书局，1960年，第4676页。
⑧（清）彭定求等：《全唐诗》卷868刘景复《梦为吴泰伯作胜儿歌》，中华书局，1960年，第9832页。
⑨（清）彭定求等：《全唐诗》卷671唐彦谦《春日偶成》，中华书局，1960年，第7666页。
⑩（清）彭定求等：《全唐诗》卷388卢仝《楼上女儿曲》，中华书局，1960年，第4378页。

抚”[①]。还有一类描写乐器演奏高手。如：薛逢《听曹刚弹琵琶》、李颀《听安万善吹觱篥歌》等。

乐舞人是音乐生活中的重要群体，是音乐创作及传播的首要力量。随着异域乐舞文化的繁荣，大批外来乐舞人开始活跃于唐代宫廷与民间的音乐生活中，他们技艺非凡，各有所长，高超的表演技艺在唐人诗作中表现的淋漓尽致。曹善才、曹刚父子是来自中亚曹国的乐人，他们以善弹琵琶著称，唐人诗作中多有对曹氏父子的描写。李绅为怀念曹善才作有《悲善才》，诗中“衔花金凤当承拨，转腕拢弦促挥抹”[②]的诗句意在展示曹善才非凡的演奏才华，刘禹锡的《曹刚》以“一听曹刚弹薄媚，人生不合出京城”[③]侧面烘托出曹刚精湛的琵琶弹奏技艺。此外，白居易、李颀等大诗人还曾为曹供奉、安万善等西域乐器演奏家作诗，赞誉他们高超的演奏技艺。同乐人一样，舞人也以超凡的技艺征服了诗人，来自康国、石国的胡旋女、胡腾儿虽无姓名留于史册，但他们仍以“左旋右旋不知疲，千匝万周无已时”[④]，“跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软”[⑤]的绝妙舞技获得诗人的赞誉。除乐人、舞人外，歌者的实力也不容小觑，米嘉荣、何戡分别是来自中亚米国及何国的歌唱家，刘禹锡曾作《与歌者米嘉荣》和《与歌者何堪》，侧面烘托二人非凡的歌唱技艺。正面或侧面展示高超技艺是唐诗中有关外来乐舞人题材的重要内容，除此之外，还有描写外来乐舞人悲惨遭遇的内容。何满子是“寄籍于沧州的降胡”[⑥]歌者，因得罪统治者获刑，临刑前献曲赎罪却未免，白居易以一首《何满子》描写她的悲惨遭遇。在乐舞人群体中，还有一群人也引起了诗人们的注意，他们是能歌善舞的胡姬，李白《前有一樽酒》、贺朝《赠酒店胡姬》均有对善舞胡姬的描写。

以上这些只列举了部分与异域乐曲、舞蹈、乐器、乐舞人相关的唐诗作品，相关作品并不止此。总之，融入唐乐的异域乐舞文化，为唐诗提供了大量创作素材，大大扩展了唐诗的题材领域。

（二）丰富了唐诗的艺术表现力

唐诗之所以能够享誉中国文学界，不仅在于它惊人的数量和广泛的题材，更重要的是它以丰富的表现力征服了世人。与时代精神相适，唐诗在浪漫中不失豪迈，在刚劲中不失情感，表现力充沛且深刻，而随着异域乐舞作为新的创作题材

①（清）彭定求等：《全唐诗》卷426白居易《五弦弹》，中华书局，1960年，第4697页。
②（清）彭定求等：《全唐诗》卷480李绅《悲善才》，中华书局，1960年，第5464页。
③（清）彭定求等：《全唐诗》卷365刘禹锡《曹刚》，中华书局，1960年，第4127页。
④（清）彭定求等：《全唐诗》卷426白居易《胡旋女》，中华书局，1960年，第4692页。
⑤（清）彭定求等：《全唐诗》卷468刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》，中华书局，1960年，第5323页。
⑥ 任半塘：《唐声诗》上册，上海古籍出版社，1982年，第67页。

入诗，唐诗又被赋予了一种激越悲凉的艺术表现力。

异域乐舞赋予唐诗激越的艺术表现力主要体现在乐器诗中。琵琶在流行于唐代的异域乐器中，使用最广并最为诗人所钟爱，《全唐诗》中涉及琵琶的诗作有近百首之多，琵琶之所以有如此重要的地位，取决于它宽广音域所凸显出的丰富表现力。作为弹拨类乐器，琵琶的演奏给人以紧凑、密集之感，特别是进入乐奏的高潮阶段，繁拨急奏，音效激烈。唐诗中常借金铃、夜雹、珠落玉盘等意象描绘琵琶这种强烈激越的音响效果，如“百万金铃旋玉盘，醉客满船皆暂醒”[①]、“玉盘飞夜雹，金磬入秋云”[②]、“嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”[③]等。除此之外，琵琶诗还通过曲奏中无声与强声的强烈对比呈现琵琶激越的表现力，如“水泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇……银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣”[④]。演奏过程中琵琶乐声渐停，之后在没有任何征兆的前提下，突然爆发出如银瓶乍破、铁骑突出的意外强音，强烈的对比带给听众无比震撼的感觉。除琵琶外，箜篌、觱篥也同样具有这种表现力，“腕头花落舞制裂，手下鸟惊飞拨刺”[⑤]、“急声圆转促不断，轹轹辚辚似珠贯”[⑥]。琵琶、箜篌、觱篥等异域乐器富有强烈的表现力，诗人在描写过程中，借各种意象和对比形式将这种强烈的表现力刻画出来，这样的描写不仅充分体现了乐器的音效特色，而且使整个诗作亦飞动有神，呈现出一种激越慷慨的艺术表现力。

异域乐舞除带给唐诗激越慷慨的艺术表现力外，还注入了浓浓的悲凉之意，这依然突出的表现在乐器诗中。诗人们常借琵琶、箜篌、觱篥、胡笳、羌笛、角等乐器起兴，诉说着悲怨哀思、伤逝感怀、征戍愁苦、思乡之情。琵琶、箜篌、觱篥虽以强烈的表现力使诗作充满激越慷慨之气，但宽广的音域决定了它们亦能够低回婉转的表达悲绝之情。在唐诗中，诗人们常将琵琶、箜篌、觱篥作为诉说悲怨哀思、伤逝感怀的寄托。“琵琶泪湿行声小，断得人肠不在多”[⑦]、“摧藏千里态，掩抑几重悲”[⑧]，“泪湿”、“断肠”、“几重悲”让我们深切体会到声声琵琶中的悲情色彩。“余魄岂能衔木石，独将遗恨付箜篌”[⑨]、“邻舟一听多感伤，塞曲三更歎悲壮”[⑩]。从这些诗句中，我们可以深刻的感受到箜篌、觱篥所被寄予的无限

①（清）彭定求等：《全唐诗》卷421元稹《琵琶歌》，中华书局，1960年，第4629页。
②（清）彭定求等：《全唐诗》卷510张祜《观宋州于使君家乐琵琶》，中华书局，1960年，第5812页。
③（清）彭定求等：《全唐诗》卷435白居易《琵琶引》，中华书局，1960年，第4821页。
④（清）彭定求等：《全唐诗》卷435白居易《琵琶引》，中华书局，1960年，第4821页。
⑤（清）彭定求等：《全唐诗》卷265顾况《李供奉弹箜篌歌》，中华书局，1960年，第2947页。
⑥（清）彭定求等：《全唐诗》卷444白居易《小童薛阳陶吹觱篥歌》，中华书局，1960年，第4971页。
⑦（清）彭定求等：《全唐诗》卷301王建《太和公主和蕃》，中华书局，1960年，第3426页。
⑧（清）彭定求等：《全唐诗》卷63李世民《琵琶》，中华书局，1960年，第744页。
⑨（清）彭定求等：《全唐诗》卷508陈标《公无渡河》，中华书局，1960年，第5769页。
⑩（清）彭定求等：《全唐诗》卷223杜甫《夜闻觱篥》，中华书局，1960年，第2373页。

悲绝与哀思之情。“玳瑁床空收枕席，琵琶弦断倚屏帏”[①]出自白居易的诗作《和杨师皋伤小姬英英》，英英是杨师皋的爱姬，善弹琵琶，白居易以琵琶弦断暗喻英英人亡，又将浓浓的伤逝情怀寄托于琵琶之中。

边塞诗是唐诗中的重要题材，内容中既有对建功立业、保家卫国的豪情壮志的描写，又不乏征人愁苦、思乡之情的悲情表达。在唐代的边塞诗中，表现征人愁苦、思乡之情的悲凉气氛往往是借由琵琶、胡笳、羌笛、角等异域乐器渲染出来的。琵琶是边塞诗中常见的乐器之一，它常与昭君出塞的故事相联系，借以表达思归故国的愁苦心情。许浑的《听琵琶》就表达了这种心情，“欲写明妃万里情，紫槽红拨夜丁丁。胡沙望尽汉宫远，月落天山闻一声”[②]。胡笳的音色浑厚、低沉，在广阔的边塞胡地尤显悲凉，“夜夜闻悲笳，征人起南望”[③]，哀怨的笳声传达出征人戍边的愁苦与强烈的思乡之情。羌笛的乐声悠扬，但在空旷的塞外却显得格外清冷和悲寂，所以它也多与征人边愁相连，如诗人笔下的“白雁兼羌笛，几年垂泪听”[④]等。角与胡笳、羌笛一样同为吹奏乐器，是古代一种军中乐器，发声浑厚、低沉，边塞诗常借它来表达征人孤寂的思乡之情，“故园黄叶满青苔，梦后城头晓角哀”[⑤]。总之，琵琶、胡笳、羌笛、角等异域乐器以其悲咽的感染力为诗作倍添悲怆之感。

艺术表现力是诗歌创作的精要所在，为了使表现力更加充沛、深刻，诗人们常借各种事物起兴言志。在盛世大唐，多姿多彩的异域乐舞以其丰富且多变的表现力博得诗人们的青睐，特别是琵琶、胡笳等异域乐器更是常见于唐诗之中。因音色与音域的不同，乐器的发声或高亢激越，或低回哀婉，当这些音响效果被诗人以文字的形式注入诗歌后，作为载体的诗歌也就自然的呈现出或激越或悲凉的艺术表现力。由此可见，异域乐舞特别是乐器的入诗丰富了唐诗的艺术表现力。

唐代乐舞明显的异域倾向，对文学领域的诗歌创作产生了重要影响。在开放的时代氛围中，域外的音乐、舞蹈、乐器以及随着而来的乐舞伎人成为诗人笔下重要的创作素材，大大扩展了唐诗的题材内容，同时它们激越慷慨、悲怆苍凉的情感表达又使得唐诗的艺术表现力愈显丰富。

本章小结

在异域乐舞文化盛行弥漫的唐代社会，无论是多彩欢愉的音乐生活，还是情

①（清）彭定求等：《全唐诗》卷449白居易《和杨师皋伤小姬英英》，中华书局，1960年，第5071页。
②（清）彭定求等：《全唐诗》卷538许浑《听琵琶》，中华书局，1960年，第6139页。
③（清）彭定求等：《全唐诗》卷68崔融《关山月》，中华书局，1960年，第764页。
④（清）彭定求等：《全唐诗》卷830贯休《古塞上曲七首》，中华书局，1960年，第9364页。
⑤（清）彭定求等：《全唐诗》卷267顾况《听角思归》，中华书局，1960年，第2965页。

感沉淀的精神世界，亦或是空前繁荣的诗歌创作，无一不受到来自域外新奇夺目、精彩绝伦的乐舞文化的影响。在异域乐舞的丰富和滋养下，唐代的音乐生活焕发出新的生机，体系更趋多元、内容更显丰富；唐人的精神世界实现了情感的自然表达，获得了张扬个性和追求自由的精神满足；唐代的诗歌创作增添了新的题材内容，收获了激越与悲凉兼具的艺术表现力。总之，乐舞文化中的异域倾向给唐代的音乐生活、唐人的精神世界以及文学领域的诗歌创作带来的影响是显著而深刻的。

第五章 结 语

乐舞文化是中国文化的重要组成部分。在中国古代源远流长、底蕴深厚的文化长河里，唐文化堪谓中国文化之精粹，特别是其绚彩夺目的乐舞文化更于历代之中首屈一指。唐代乐舞文化在继承华夏古乐传统的基础上大量汲取异域乐舞精华，经过彼此不断的吸收、融合与突破，整合出一种崭新的、呈现较为明显异域倾向的乐舞文化。传承历史的丰厚遗产，高度发展的政治、经济，开明兼容的文化政策、统治阶层的倾力扶持以及异域乐舞的艺术魅力，使唐代的乐舞在乐曲、舞蹈、乐器、舞服等方面呈现出明显的异域倾向。随着乐舞异域倾向的不断发展，唐代的音乐生活日益丰富，唐人的精神世界渐趋活跃，唐代的诗歌创作更显繁荣。正是浓郁异域特色注入的生机与活力使唐代乐舞在中国古代文化史上大放异彩，甚至为世瞩目，也正是异域特色带来的艺术魅力和蓬勃生命力使盛唐之音的余韵一直影响延续至今。

“在中国传统文化中，有一些思想观念或固有传统，长期受到人们尊崇，成为生活行为的最高指导原则，在历史上起了推动社会发展的作用，成为历史发展的内在思想源泉，这就是中国文化的基本精神。”[①]它的主体内容包括：“天人合一、以人为本、刚健有为、贵和尚中”[②]四点。其中，贵和尚中的基本精神将“和”的思想观念充分渗透到中国文化当中，形成了中国文化强大的融合力和包容性。

从先秦的两次“和同之辨”到儒家中和思想的发展，“和”的思想一直贯穿于中国文化的发展过程中。这种思想强调文化的多样统一性，追求不同文化间的和谐，主张以宽广的胸怀包容不同文化，在多样统一中促进民族文化的发展。在这种思想的指导下，中国文化展现出极大的包容性，特别是对那些有别于华夏文化的异质文化，不仅尊重其差异性，而且还能够在保持自身文化主体性的基础上，对其优秀成果予以吸收、融合，并在此基础上创造出多样融合的文化新形态。

中国文化贵和尚中的包容精神，体现在音乐文化领域就是对异域音乐文化的吸收、融合，唐代乐舞呈现出的异域倾向正体现了中国文化的这种精神。在历史传承和时代发展的推动下，来自域外的乐舞文化大规模进入中原地区，面对这些异质文化，唐王朝发扬传统文化贵和尚中的包容精神，充分吸纳其优秀的文化成果，并在融合中有所创新，使唐代乐舞在乐曲、舞蹈、乐器、舞服等方面都融入异域乐舞文化的新元素，表现出异域倾向。这种在开放吸收、包容差异的文化氛

① 张岱年，方克立：《中国文化概论》，北京师范大学出版社，2004年，第285页。
② 张岱年，方克立：《中国文化概论》，北京师范大学出版社，2004年，第286页。

围下呈现出异域倾向，正是中国文化贵和尚中包容精神的体现。

异域乐舞在唐代乐舞发展过程中所发挥的重要作用是不言而喻的，随着它们的不断融入，唐代乐舞在秉承传统的基础上充分汲取外来精华，并在不断创新与突破将乐舞文化推向一个新的高峰，使影响遍及世界，余韵绵延至今。继承传统、吸收外来基础上的创新与突破，推动着唐代乐舞走向辉煌，这对当代音乐文化乃至整个中国文化的发展有着重要的借鉴和指导意义。

唐代乐舞是中国音乐舞蹈界的宝贵财富，它因吸收、融合、突破异域乐舞精华而创造的辉煌成就，不仅留给当代许多优秀的乐舞作品，而且还为当代音乐文化的繁荣发展指明了方向。

同样由异域乐舞对唐乐文化的影响，我们还可以放眼于外来文化对整个中国文化的影响。随着丝绸之路开辟，外来文化开始大规模进入中国，两千多年间，一直源源不断并潜移默化的影响着中国文化，直到今天，这种影响依然存在。中国是一个有着五千文明的文化大国，古老的中国文化虽历经几千年风雨却依旧经久不衰，除自身深厚的底蕴和绵延的传承外，各种融入其中的外来文化也成为其强大生命力的重要支柱。一种文明，如果仅将发展的空间局限于自身的体系内，其最终必会在衰落中走向终结。一种文化，如果要想经久不衰、发扬光大，就需要我们的民族、我们的国家在与外界的交流中，拿出海纳百川的宏大气魄，贵和尚中的包容气度，大胆开放、广采英华、为我所用。在吸收、改造、融合的过程中不断丰富、发展、创新，在交流与创新中壮大中国文化的生命力。

汲取外来文化固然重要，但对外来文化的汲取决不能盲目。传统文化中“和”的思想，讲求多样统一，在提倡多样的同时，强调归于统一。在中国文化的发展过程中，传统文化是承续的根基，是中国文化的统一所在，外来文化虽为中国文化的繁荣提供了养分，但它最终要统一于传统文化之中，所以，对外来文化的吸收，必须要建立在传统文化的主体之上，取其精华、摒弃糟粕，真正做到以我为主、为我所用，使之成为多元中国文化构建中的一部分。

此外，异域乐舞文化之所以广受唐人欢迎并促使唐代乐舞呈现出明显的异域倾向，这也与大唐强盛的国力密不可分，强大的国力为异域乐舞的到来和发展提供了坚实的物质基础。而当代的中国文化要想在发展中汲取更多外来文化的养分，就必须在继续保持政治、经济高度发展的基础上不断增强综合国力，保证以强有力的经济基础支撑起文化上层建筑，只有这样，先进的外来文化才会源源不断的注入中国文化的体内，在合理的消化、整理和改造之后成为中国文化体系中的一部分，为中国文化的绵延发展做出贡献。

参考文献

一、文献典籍

[1]（西汉）司马迁. 史记[M]. 北京：中华书局，1959.
[2]（东汉）班固. 汉书[M]. 北京：中华书局，1962.
[3]（宋）范晔. 后汉书[M]. 北京：中华书局，1965.
[4]（北齐）魏收. 魏书[M]. 北京：中华书局，1974.
[5]（唐）魏徵. 隋书[M]. 北京：中华书局，1973.
[6]（唐）杜佑. 通典[M]. 北京：中华书局，1988.
[7]（唐）李延寿. 北史[M]. 北京：中华书局，1974.
[8]（唐）吴兢撰，谢保成集校. 贞观政要集校[M]. 北京：中华书局，2003.
[9]（唐）崔令钦. 教坊记[M]. 沈阳:辽宁教育出版社, 1998.
[10]（唐）段安节. 乐府杂录[M]. 沈阳：辽宁教育出版社，1998.
[11]（唐）南卓. 羯鼓录[M]. 沈阳：辽宁教育出版社，1998.
[12]（唐）姚思廉. 梁书[M]. 北京：中华书局，1973.
[13]（唐）玄奘，辩机撰，季羡林等校注. 大唐西域记校注[M]. 北京：中华书局，1985.
[14]（唐）慧超撰，张毅笺释. 往五天竺国传笺释[M]. 北京：中华书局，2000.
[15]（唐）郑处诲撰，田廷柱点校. 明皇杂录[M]. 北京：中华书局，1994.
[16]（唐）徐坚. 初学记[M]. 北京：中华书局，1962.
[17]（唐）唐玄宗御撰, 李林甫等注，广池千九郎训点. 大唐六典[M]. 东京：广池学园事业部，1973.
[18]（唐）张鷟撰，赵守俨点校. 朝野佥载[M]. 北京：中华书局，1979.
[19]（唐）姚汝能撰，曾贻芬点校. 安禄山事迹[M]. 上海：上海古籍出版社，1983.
[20]（后晋）刘昫. 旧唐书[M]. 北京：中华书局，1975.
[21]（北宋）司马光等. 资治通鉴[M]. 北京：中华书局，1956.
[22]（北宋）王溥. 唐会要[M]. 北京：中华书局，1955.
[23]（北宋）欧阳修，宋祁. 新唐书[M]. 北京：中华书局，1975.
[24]（北宋）李昉等. 太平广记[M]. 北京:中华书局, 1961.
[25]（北宋）王钦若等. 册府元龟[M]. 北京：中华书局，1960.
[26]（北宋）宋敏求. 唐大诏令集[M]. 北京：中华书局，2008.

[27]（南宋）郭茂倩. 乐府诗集[M]. 北京：中华书局，1979.
[28]（南宋）陈旸. 影印文渊阁四库全书・乐书[M]. 台北：台湾商务印书馆，1989.
[29]（南宋）王应麟. 玉海[M]. 南京：江苏古籍出版社，1998.
[30]（南宋）郑樵. 通志[M]. 北京：中华书局，1987.
[31]（元）马端临. 文献通考[M]. 北京：中华书局，1986.
[32]（清）彭定求. 全唐诗[M]. 北京：中华书局，1960.
[33]（清）董诰. 全唐文[M]. 北京：中华书局，1983.
[34] 任半塘. 教坊记笺订[M]. 北京：中华书局，1962.
[35] 杨伯峻. 春秋左传注[M]. 北京：中华书局，1981.
[36] 杨天宇. 周礼译注[M]. 上海：上海古籍出版社，2004.
[37] 杨天宇. 礼记译注[M]. 上海：上海古籍出版社，2004.
[38] 金良年. 孟子译注[M]. 上海：上海古籍出版社，2004.

二、学术专著

[1]（日）林谦三撰, 钱稻孙译. 东亚乐器考[M]. 北京：人民音乐出版社，1962.
[2]（日）岸边成雄撰，梁在平等译. 唐代音乐史的研究[M]. 台北：台湾中华书局，1973.
[3] 杨荫浏. 中国古代音乐史稿[M]. 北京：人民音乐出版社，1981.
[4] 任半塘. 唐声诗[M]. 上海：上海古籍出版社，1982.
[5] 任半塘. 唐戏弄[M]. 上海：上海古籍出版社，1984.
[6] 敦煌文物研究所. 中国石窟敦煌莫高窟[M]. 北京：文物出版社，1987.
[7] 王克芬. 中国舞蹈发展史[M]. 上海：上海人民出版社 1989.
[8] 邱琼荪. 燕乐探微[M]. 上海：上海古籍出版社，1989.
[9] 张鸿修. 中国唐墓壁画集[M]. 深圳：岭南美术出版社，1995.
[10] 冯文慈. 中外音乐交流史[M]. 长沙：湖南教育出版社，1998.
[11] 向达. 唐代长安与西域文明[M]. 石家庄：河北教育出版社，2001.
[12] 陈寅恪. 读书札记一集[M]. 北京：三联书店，2001.
[13] 李斌城. 唐代文化[M]. 北京：中国社会科学出版社，2002.
[14] 郑汝中. 敦煌壁画乐舞研究[M]. 兰州：甘肃人民出版社，2002.
[15] 张岱年，方克立. 中国文化概论[M]. 北京：北京师范大学出版社，2004.
[16] 中国敦煌壁画全集编辑委员会. 中国敦煌壁画全集 5[M]. 沈阳：辽宁美术出版社，2006.
[17] 昭陵博物馆. 昭陵唐墓壁画[M]. 北京：文物出版社，2006.

[18] 冀东山. 神韵与辉煌——陕西历史博物馆国宝鉴赏·陶俑卷[M]. 西安：三秦出版社，2006.
[19] 袁荃猷，刘东升. 中国音乐史图鉴[M]. 北京：人民出版社，2008.
[20] 纳春英. 唐代服饰时尚[M]. 北京：中国社会科学出版社，2009.
[21] 王克芬. 中国舞蹈通史（隋唐五代卷）[M]. 上海：上海音乐出版社，2010.
[22] 王永平. 游戏、竞技与娱乐——中古社会生活透视[M]. 北京：中华书局，2010.
[23] 陈寅恪. 唐代政治史述论稿[M]. 北京：商务印书馆，2011.
[24] 袁禾. 中国舞蹈美学[M]. 北京：人民音乐出版社，2011.

三、学术论文

[1] 阴法鲁. 从敦煌壁画论唐代的音乐和舞蹈[J]. 文物，1951，（4）.
[2] 孙机. 唐代妇女的服装与化妆[J]. 文物，1984，（4）.
[3] 王清雷. 重生的中国古代乐队-千姿百态的乐俑之唐朝篇（上）[J]. 广播歌选，1996，（1）.
[4] 孙机. 唐李寿石椁线刻<侍女图><乐舞图>散记（下）[J]. 文物，1996，（6）.
[5] 伊斯拉菲尔·玉苏甫，安尼瓦尔·哈斯木. 古老的乐器箜篌[J]. 西域研究，2001，（2）.
[6] 陈海涛. 胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈图属的浅析[J]. 考古与文物，2003，（2）.
[7] 黄玫瑰. 唐代乐舞初探[D]. 福州：福建师范大学，2006.
[8] 皇甫菊含. 中国古代舞蹈服饰研究[J]. 中华艺术论丛，2008，（1）.
[9] 刘洋. 唐代宫廷乐器组合研究[D]. 北京：中国艺术研究院，2008.
[10] 李娜. 箜篌起源探微[J]. 天籁，2009，（3）.
[11] 罗希. 唐文化中的胡风胡韵及其审美影响[J]. 社会科学家，2011，（12）.
[12] 周青葆. 丝绸之路上的铜钹（上）[J]. 乐器，2012，（2）.
[13] 海滨. 唐诗与西域文化[D]. 上海：华东师范大学，2012.
[14] 罗希. 唐代胡乐入华及其审美问题研究[D]. 西安：西北大学，2012.

四、工具书

[1] 广东、广西、湖南、河南辞源修订组，商务印书馆编辑部. 辞源[M].北京：商务印书馆，1988.
[2] 辞海编辑委员会. 辞海[M]. 上海：上海辞书出版社，2011.

致 谢

时光荏苒，三年时光匆匆而逝，我的研究生时代也即将在这个毕业季画上句号。在陕西师范大学的三年，我学到了很多，需要感谢的人也有很多。

2011 年，我顺利进入陕西师范大学历史文化学院攻读硕士学位，并有幸师从于王晓如老师学习中国文化史。本科阶段虽然学习历史，但对原始文献的泛泛而览，让我颇感惭愧，入学之初，王老师便向我强调了原始史料的重要性以及制作卡片整理史料的方法。在王老师的悉心教导下，我认真阅读了许多文献史料，并通过制作学习卡片、撰写读书笔记加深了对原始文献史料的理解，也就是在那个时候，我基本确定了论文选题的方向。在论文初稿完成后，王老师数次帮我修改，并认真指出文章在结构和语言方面存在的不足。王老师这种严谨细致的治学态度，让我受益匪浅。在日常生活中，王老师也给予了我无微不至的关怀，经常对我在生活中遇到的问题给予关心和帮助。三年来，我的成长和进步离不开王老师的严格要求和鼓励，感激之情难于言表。

此外，还要特别感谢介永强老师、张文安老师、韩星老师、商国君老师。在他们的课堂上，我对中国文化史的内涵，对繁多的文化史史料等有了清晰的认识，不仅如此，他们严谨的治学态度也深深的影响了我。同时在论文的开题阶段，介老师、张老师和商老师，都曾提出过十分宝贵的修改意见，让我避免了一些失误。

同时，我还要感谢身边那些给予过我帮助的同学们。我的同门吕建康，我的师弟吴政佐、师妹董莹莹，我的好朋友王晓敏、詹姣、贾少华等。在学习生活中，我们相互分享学习资料，探讨、交流问题，在日常生活中，我们一起休闲娱乐，共同解决问题，是他们让我的研究生时代充实而又快乐。

硕士研究生学业的顺利完成，除了老师、同学们的帮助外，父母的支持也是我进步的动力。学习上他们给予我鼓励，生活中他们给予我关怀，父母始终都是我坚实的后盾，我深深的感谢着他们，爱着他们。

最后，再次感谢指导和帮助过我的老师和同学们，感谢吕卓民老师和焦杰老师对我论文的审阅和指导，感谢历史文化学院，感谢陕西师范大学！

段曙霞

2014 年 4 月 20 日

攻读硕士学位期间科研成果

[1] 段曙霞. 唐代乐舞的异域化及其影响研究[J]. 西安文理学院学报（社会科学版），2012，（6）.

[2] 王晓如，段曙霞. 周至庙会及其文化价值[J]. 咸阳师范学院学报，2013，（1）.